

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE FILOLOGÍA

Departamento de Filología II



**ELEMENTOS TRÁGICOS EN EL TEATRO DE JOSÉ
MARTÍN RECUERDA**

**MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR
PRESENTADA POR**

Abdel Hamid Ali Ali Ghalab

Bajo la dirección del Doctor:

Manuel Fernández Nieto

Madrid, 2002

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE FILOLOGÍA
DPTO. DE FILOLOGÍA II**

TESIS DOCTORAL

**ELEMENTOS TRÁGICOS EN EL
TEATRO DE JOSÉ MARTÍN
RECUERDA**

DIRECTOR:

PROF. DR: MANUEL FERNÁNDEZ NIETO

**ABDEL HAMID ALI GHALAB
2002**

| | | Página |
|------------|--|--------|
| I | INTRODUCCIÓN..... | 1 |
| I.1 | Aspectos metodológicos..... | 2 |
| I.1.1 | Propósito..... | 3 |
| I.1.2 | Objeto de nuestro estudio..... | 4 |
| I.1.2.1 | Estudios previos..... | 4 |
| I.1.2.2 | Aportación de esta Tesis..... | 6 |
| I.1.2.3 | Fuentes de investigación..... | 8 |
| I.1.3 | Metodología..... | 10 |
| I.1.4 | Ordenación y disposición..... | 11 |
| I.1.4.1 | Ordenación del estudio de cada obra..... | 11 |
| I.1.4.2 | Disposición de esta Tesis..... | 20 |
| I.2 | Descripción de nuestro campo..... | 22 |
| I.2.1 | La obra de José Martín Recuerda en el teatro español contemporáneo | 23 |
| I.2.2 | Selección de obras..... | 32 |
| I.2.3 | Cronobiografía..... | 34 |
| | PRIMERA PARTE..... | 50 |
| I | EVOLUCIÓN DEL CONCEPTO DE TRAGEDIA..... | 51 |
| I.1 | El concepto aristotélico..... | 52 |
| I.1.1 | Definición y exposición de los elementos de la tragedia..... | 53 |
| I.1.2 | Las partes de la tragedia..... | 54 |
| I.1.3 | Las partes cuantitativas..... | 56 |
| I.1.4 | Las partes cualitativas..... | 57 |
| I.1.4.1 | La fábula..... | 60 |
| I.1.4.2 | Partes de la fábula..... | 61 |
| I.1.4.3 | Unidad, totalidad u magnitud de la fábula..... | 66 |
| I.1.5 | Las tres unidades: acción, tiempo y lugar..... | 68 |
| I.1.6 | Fábulas simples y complejas..... | 70 |
| I.1.7 | Las cuatro cualidades de los caracteres..... | 71 |
| I.1.8 | La catarsis trágica..... | 73 |
| I.1.9 | Crítica del concepto aristotélico..... | 74 |
| I.2 | LA TRAGEDIA EN EL RENACIMIENTO | |

| | | |
|---------|--|------------|
| | ESPAÑOL..... | 79 |
| I.2.1 | El concepto de tragedia en el Renacimiento Español..... | 80 |
| I.2.2 | La aportación teórica de los autores trágicos del Renacimiento..... | 82 |
| I.2.3 | Definición y exposición de los elementos de la tragedia según los preceptistas del Renacimiento..... | 86 |
| I.2.3.1 | Definición de la tragedia..... | 87 |
| I.2.4 | Las partes de la tragedia según los preceptistas..... | 89 |
| I.2.4.1 | Las partes cuantitativas de la tragedia..... | 91 |
| I.2.4.2 | Las partes cualitativas de tragedia..... | 95 |
| I.2.4.3 | La fábula..... | 99 |
| I.2.4.4 | Las partes de la fábula..... | 102 |
| I.2.5 | Tipos de tragedia..... | 104 |
| I.2.6 | Temor y compasión..... | 106 |
| I.3 | LA TRAGEDIA EN LOS SIGLOS XVII Y XVIII..... | 109 |
| I.3.1 | Concepto de tragedia en los siglos XVII y XVIII..... | 110 |
| I.3.2 | Ignacio de Luzán..... | 119 |
| I.4 | LA TRAGEDIA Y EL DRAMA MODERNOS..... | 129 |
| I.4.1 | Concepciones modernas de la tragedia y el drama modernos..... | 130 |
| | SEGUNDA PARTE..... | 138 |
| I | ESTUDIO DE <i>LA LLANURA</i> (1947)..... | 139 |
| I.1 | Introducción..... | 140 |
| I.2 | Resumen del argumento..... | 141 |
| I.3 | Estructura formal..... | 142 |
| I.4 | Conflicto y progresión dramática..... | 146 |
| I.5 | Personajes..... | 153 |
| I.6 | Espacio y tiempo..... | 165 |
| I.7 | Elementos trágicos..... | 165 |

| | | |
|------------|--|-----|
| II | ESTUDIO DE <i>LOS ATRIDAS</i> (1951) | 174 |
| II.1 | Introducción..... | 175 |
| II.2 | Resumen del argumento..... | 177 |
| II.3 | Estructura formal..... | 178 |
| II.4 | Conflicto y progresión dramática..... | 182 |
| II.5 | Personajes..... | 190 |
| II.6 | Espacio y tiempo..... | 197 |
| II.7 | Elementos trágicos..... | 198 |
| III | ESTUDIO DE <i>EL TEATRITO DE DON RAMÓN</i> (1957) | 201 |
| III.1 | Introducción..... | 202 |
| III.2 | Resumen del argumento..... | 205 |
| III.3 | Estructura formal..... | 207 |
| III.4 | Conflicto y progresión dramática..... | 209 |
| III.5 | Personajes..... | 217 |
| III.6 | Espacio y tiempo..... | 227 |
| III.7 | Elementos trágicos..... | 228 |
| IV | ESTUDIO DE <i>LAS SALVAJES EN PUENTE SAN GIL</i> (1961) | 231 |
| IV.1 | Introducción..... | 232 |
| IV.2 | Resumen del argumento..... | 233 |
| IV.3 | Estructura formal..... | 234 |
| IV.4 | Conflicto y progresión dramática..... | 238 |
| IV.5 | Personajes..... | 251 |
| IV.6 | Espacio y tiempo..... | 260 |
| IV.7 | Elementos trágicos..... | 261 |
| V | ESTUDIO DE <i>EL CRISTO</i> (1964) | 265 |
| V.1 | Introducción..... | 266 |
| V.2 | Resumen del argumento..... | 269 |
| V.3 | Estructura formal..... | 270 |
| V.4 | Conflicto y progresión dramática..... | 274 |
| V.5 | Personajes..... | 290 |
| V.6 | Espacio y tiempo..... | 300 |
| V.7 | Elementos trágicos..... | 300 |

| | | |
|-------------|--|-----|
| VI | ESTUDIO DE <i>EL CARAQUEÑO</i> (1968) | 304 |
| VI.1 | Introducción | 305 |
| VI.2 | Resumen del argumento | 307 |
| VI.3 | Estructura formal | 309 |
| VI.4 | Conflicto y progresión dramática | 211 |
| VI.5 | Personajes | 319 |
| VI.6 | Espacio y tiempo | 324 |
| VI.7 | Elementos trágicos | 325 |
| VII | ESTUDIO DE <i>CARTELES ROTOS</i> (1982) | 327 |
| VII.1 | Introducción | 328 |
| VII.2 | Resumen del argumento | 329 |
| VII.3 | Estructura formal | 331 |
| VII.4 | Conflicto y progresión dramática | 334 |
| VII.5 | Personajes | 345 |
| VII.6 | Espacio y tiempo | 355 |
| VII.7 | Elementos trágicos | 356 |
| VIII | CONCLUSIONES | 360 |
| VIII.1 | Presencia de víctimas | 361 |
| VIII.2 | La sexualidad reprimida | 362 |
| VIII.3 | Personaje colectivo | 363 |
| VIII.4 | La música | 364 |
| VIII.5 | La soledad y la sumisión de los pobres | 365 |
| VIII.6 | La guerra y la posguerra | 365 |
| VIII.7 | La frustración amorosa | 366 |
| VIII.8 | Huida y inmigración | 367 |
| VIII.9 | Hundimiento de España | 368 |
| VIII.10 | Fatalidad excesiva | 370 |
| VIII.11 | Estructuración de los hechos | 371 |
| | BIBLIOGRAFÍA | 373 |
| I.1 | Obras del autor | 374 |
| I.2 | Adaptaciones | 376 |
| I.3 | Guiones para T.V | 377 |
| II. | Bibliografía general | 378 |
| II.1 | Libros sobre la historia de la literatura | 378 |

| | | |
|------|--|-----|
| II.2 | Libros sobre el teatro..... | 380 |
| II.3 | Libros sobre la tragedia y la teoría del teatro..... | 383 |
| III | Obras sobre José Martín Recuerda..... | 386 |

I. INTRODUCCIÓN

I.1. ASPECTOS METODOLÓGICOS

I.1.1. Propósito

Antes de adentrarnos en el tema que ha motivado la elaboración de esta Tesis, debo reconocer que hasta finales del año 1997 no sabía nada sobre el teatro de José Martín Recuerda, ya que en Egipto tanto los profesores españoles como los hispanistas dedicaban todo su interés a los escritores más conocidos allí. Solo se han realizado estudios sobre el teatro de Lorca, Unamuno, Jacinto Grau, Alejandro Casona, Valle-Inclán, Antonio Buero Vallejo, Alfonso Sastre, Lauro Olmo y algunos pocos, debido a la falta de material y a la escasez de profesores especializados.

En septiembre de 1997, durante los días del Festival Internacional del Teatro Experimental de El Cairo, casualmente uno de los prestigiosos profesores españoles me proponía el teatro de Martín Recuerda como tema de investigación para mi Tesis Doctoral. Incluso tuve que anotar el nombre del autor que desconocía y empezar a buscar libros u obras de su creación. Sólo disponíamos del libro del profesor Francisco Ruiz Ramón, *Historia del teatro español siglo XX*. Me impresionó mucho, particularmente, saber que llegó a compararse José Martín Recuerda con autores como Lorca.¹ Del apartado dedicado al autor en dicho libro empecé a buscar citas de sus obras y estudios críticos. Todos estos factores reunidos han sido el punto de partida del tema que ha causado nuestro encuentro de hoy. Con la experta orientación y la

¹ Véase. Francisco Ruiz Ramón. *Historia del teatro español siglo XX*. Cátedra, Madrid, 1997. Pág. 502. También el artículo de José Monleón en José Martín Recuerda. *El teatrillo de Don Ramón. Las salvajes en Puente San Gil. El Cristo*. Taurus, Colección 'El mirlo blanco', Madrid, 1969. Págs. 13-14. Asimismo el prólogo de Gerardo Velásquez Cueto en José Martín Recuerda. *El teatrillo de Don Ramón. Como las secas cañas del camino*, Plaza & Janes, Bilbao, 1984. Pág. 22, Cesar Oliva *Cuatro dramaturgos realistas en la escena de hoy: sus condiciones estéticas*. Departamento de Literatura de la Universidad de Murcia. Murcia, 1979. Pág. 122, y el prólogo escrito por Miguel Ávila Cabezas en José Martín Recuerda. *Los átridas*, Ayuntamiento de Salobreña, Granada, 1999. Pág. 21.

inestimable colaboración del Director de esta Tesis, hemos podido conseguir la recopilación del material adecuado para la realización de este trabajo.

I.1.2. OBJETO DE NUESTRO ESTUDIO

I.1.2.1. Estudios previos

La propuesta de El Cairo que acabo de mencionar en el apartado anterior era una especie de supuesto general. No había sido definida y se refería al teatro de Recuerda en su totalidad, por tanto tenía que buscar un camino concreto que seguir. Leyendo y releendo encontré fuentes valiosas sobre la obra del autor, como los libros de Ángel Cobo titulado *José Martín Recuerda: Vida y obra dramática*,² publicado por la Caja General de Ahorros de Granada, en 1998, y *José Martín Recuerda Génesis y evolución de un autor dramático*,³ además de sus innumerables artículos. También localicé una Tesis en la Universidad de Murcia titulada *Desde la raíz de un teatro: José Martín Recuerda*,⁴ elaborada por Jacobo Fernández Aguilar en 1990, además de algunos prólogos y artículos. En el año 1999 oí hablar de otra Tesis en la Universidad de Granada sobre dicho autor, titulada *José Martín Recuerda: Análisis total de la trayectoria de un dramaturgo. 1922-1977*; de Gerardo Velázquez Cueto, realizada en 1977, desafortunadamente tras una búsqueda

² Es un libro que reúne numerosos artículos sobre la vida privada y la trayectoria de Martín Recuerda, la mayoría de ellos editados por revistas especializadas como *Primer Acto*, *Triunfo*, *Pueblo*, *Gaceta literaria*, etc... y diarios y revistas regionales de Andalucía como *Ideal* y *Patria*, aparte de célebres periódicos como *ABC* y *El País*, etc... También agrupa cartas de suma importancia en la actividad teatral del autor, como las cartas de su maestro y amigo Benigno Vaquero Cid, quien desempeñó un gran papel en la formación de Recuerda como escritor, las cartas de Antonio Buero Vallejo y Alfonso Sastre, en las que estimulan y animan a Pepe para seguir escribiendo y produciendo, las cartas de Benavente, que hablan de las primeras obras de Recuerda. Asimismo congrega y junta las opiniones y críticas de quien comparte una vida con el escritor, que es el autor de dicho libro; es la persona más cercana y conocedora de la vida privada y pública de Recuerda.

³ Es un libro que trata la génesis de la obra del escritor tanto en obras escritas en España como otras fuera del territorio español como *El caraqueño*, etc... También concreta las etapas importantes en la evolución de Recuerda como autor teatral.

⁴ Es un trabajo de carácter general, que habla de la producción del autor en orden cronológico, desde sus primeras obras, incluyendo su vida con una considerable extensión.

exhaustiva en los archivos de la Universidad señalada no hemos podido encontrarla. También existe una Tesis de Francisco Cabello que lleva el título *El teatro de José Martín Recuerda*, defendida en University of California en 1984.

Todas estas obras mencionadas tratan el tema de forma general. Eso no significa que no existan trabajos específicos que traten aspectos determinados de dicho teatro, como el valiosísimo estudio del profesor César Oliva, *Cuatro dramaturgos realistas en la escena de hoy: sus condiciones estéticas*, que presenta tanto al lector como al investigador los aspectos estéticos de la obra de Pepe Martín Recuerda; como la Tesis de Licenciatura de Herraz Zanz realizada (1973) en el Departamento de Literatura de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Barcelona denominada *El teatro de José Martín Recuerda o la complejidad de un autor realista 'nuevo'*; o la Tesis doctoral del profesor norteamericano Sixto E. Torres llamada *Social protest elements in theatre of José Martín Recuerda*, defendida en The Florida State University en 1980; o la Tesis doctoral de Dense Mills que lleva el título de *José Martín Recuerda: The maturation of a dramatist*, leída en la University of Buffalo (New York), en 1989; o la Tesina de Fernández Aguilar en la que estudia aspectos trágicos de algunas obras del autor según criterios aristotélicos, pero no desde ópticas y perspectivas contemporáneas.⁵ Además de estudios

5. Todos estos últimos trabajos de carácter específico no señalan el sentido trágico en el teatro de José Martín Recuerda, según consultas al autor y a Ángel Cobo, excepto el de Jacobo Fernández Aguilar titulado *Aspectos trágicos en el teatro de Martín Recuerda*, que no llega a ser un trabajo completo ni por contenido ni siquiera por volumen, porque aplica dichos aspectos a las partes de tragedia desde el concepto aristotélico; tampoco contiene la tesina análisis de las obras tratadas. Además la tragedia evolucionó mucho a lo largo de los siglos y es absolutamente ilógico aplicar a la producción teatral del siglo XX, o al teatro contemporáneo, estructuras dramáticas y teorías que se remontan a más de veinte siglos.

académicos de mujeres norteamericanas y alemanas sobre los personajes femeninos ⁶ en el teatro de Martín Recuerda.⁷

Todos los trabajos que acabo de mencionar, sean generales o bien sean de carácter específico, realizados bajo criterios científicos y metodologías determinadas en Universidades de gran prestigio y con direcciones de profesores especializados, aportan mucho a la historia del teatro de José Martín Recuerda, en particular, y, sin duda enriquecen la historia del teatro español contemporáneo en general.

I.1.2.2. Aportación de esta Tesis.

Antes de profundizar en su teatro hay que mencionar que Martín Recuerda siempre ha sido coherente con la causa social de su país, denunciando situaciones religiosas, económicas, sociales y políticas injustas. Su empeño en crear nuevos personajes como el personaje coral o colectivo, que sufre “frustración tan aguda que se acerca a la visión trágica de la realidad” ⁸, heroínas contemporáneas, fiestas trágicas en los pueblos andaluces, miserias de Granada en particular y de Andalucía en general, el mundo de guerra y posguerra, le ha conducido a trazar un camino bien claro. Un mundo dramático manifestado en moldes trágicos que, a veces, se expresan como elementos de origen clásico, como sucede con la música o con el personaje coral y las estructuras dramáticas. Éstas son similares a las citadas por

⁶ Según el autor y Ángel Cobo estos estudios tratan el tema de la mujer en el teatro de Recuerda y están realizados todos por mujeres. Todas estas afirmaciones y citaciones sobre los estudios previos están tomadas de entrevistas y aparte de llamadas telefónicas realizadas por mí seguidas en casos de confusión o duda.

⁷ De ninguna manera he podido conseguir las Tesis realizadas fuera de España por muchos motivos, aunque Pepe y Ángel me orientaron y guiaron sobre los contenidos de dichos trabajos.

⁸ Berenguer, Ángel. *El teatro en el siglo XX (hasta 1936)*. Taurus, Madrid, 1992. Pág. 83.

Aristóteles en su *Poética*, que tratan de una acción principal de la que dependen unidades pequeñas de acción que, en términos modernos, Bernard Beckerman denomina segmentos.

Otras veces se crean dentro de dichas estructuras héroes que “defienden en vez de atacar.”⁹ Un heroísmo nacido de desesperación y angustia. También han estado presentes dentro de este mundo las víctimas, en ocasiones sacrificadas y atormentadas por hechos que ni siquiera son suyos. Asimismo la injusticia y la inhumanidad que imponen sus dictámenes son factores de permanente presencia en los escenarios de Martín Recuerda; el sexo y la violencia, que surgen en un número considerable de su producción teatral, son también elementos claves en sus tragedias.

Asimismo el rechazo por los personajes de la realidad y “el espesor trágico de los ambientes familiares”¹⁰ engendran otros elementos como la descomposición, la soledad, la emigración, la huida como escape de dicha realidad y la desolación del ser humano por el desastre y por la incapacidad de resistencia. Estos factores han sido reflejados en las escenas de Pepe Martín Recuerda.

A pesar de los severos y rigurosos controles de la censura, con la que siempre tropezó Martín Recuerda, éste ha seguido un camino muy claro en su futuro como escritor teatral. Nunca ha pensado escribir obras para ser consumidas en teatros comerciales, al contrario, ofrecía un conjunto de

⁹ Luckács, George y Benhey, Eric. *The theory of the modern stage. The sociology of modern drama*. London, Penguin Book, 1995. Pág. 429.

¹⁰ Martín Recuerda, José. *El teatrillo de Don Ramón. Como las secas cañas del camino*. Plaza & Janes, Bilbao, 1984. Pág. 21. Prólogo escrito por Gerardo Velásquez Cueto.

elementos que componen la realidad de la sociedad española. Así ha podido teatralizar situaciones reales y temas presentes de la época mediante dichos moldes trágicos, como veremos en las conclusiones.

Mi objetivo, como he dicho anteriormente, es sacar a la luz los elementos trágicos en el teatro del autor, ya que los estudios de su obra no pueden encerrarse en unos centenares de páginas sin destacar rasgos tan importantes como los que tratamos en esta Tesis. Por eso intento poner en claro estos en el lugar donde merecen.

Por todo ello, creemos conveniente la elaboración de un estudio que compagine tanto elementos trágicos de aire clásico, como otros pertenecientes al drama moderno, mediante un método aplicado en el análisis de las obras, y concretar, finalmente, los rasgos generales del teatro de José Martín Recuerda con respecto al tema planteado.

I.1.2.3. Fuentes de investigación

Las fuentes de investigación utilizadas en este trabajo han sido múltiples: escritas, audiovisuales, grabaciones, entrevistas y conferencias telefónicas¹¹. Las fuentes escritas se pueden dividir de la siguiente manera:

1. Obras del autor, que suman treinta y cuatro la mayoría publicadas, salvo algunas pocas, inéditas.

¹¹ Las conferencias telefónicas han sido muchas y con varias personas, en primer lugar se realizaron contactos con todos los nombres citadas en esta página, con Mariano Paco de Moya y estudiantes de teatro en otros Departamentos de la Facultad.

2. Libros sobre su vida y obra, y otros sobre su trayectoria como escritor de teatro.
3. Libros sobre Historia del Teatro Español Contemporáneo y sobre Literatura Española.
4. Libros y Poéticas sobre la tragedia, según épocas y períodos, tratados en el capítulo correspondiente.
5. Tesis doctorales y trabajos de investigación teatral sobre José Martín Recuerda.
6. Prólogos de obras elaborados por críticos y estudiosos del teatro del autor.
7. Revistas especializadas, como *Gaceta Literaria*, *Triunfo*, *Acotaciones* y, sobre todo, *Primer Acto*.
8. Periódicos como *El País*, *El Mundo* y *ABC*, este último, además, editó muchos artículos sobre el autor.

La fuente audiovisual es única, pues se trata de un vídeo sobre *La llanura* realizado por el Centro Andaluz de Teatro, en Sevilla. De las grabaciones, algunas se realizaron en El Monte de Almendro en Motril, con el escritor y Ángel Cobo; otras están hechas en Murcia, en la sede de la Universidad de Murcia, por el profesor César Oliva, así como en la casa de Jacobo Fernández Aguilar.

Las entrevistas han sido realizadas en varios lugares; dos veces con el autor y Ángel Cobo en la dirección citada; dos veces con Fernández Aguilar también en Murcia; una con el profesor Ángel Berenguer en Madrid y dos con el profesor Ricardo Salvat, en Egipto y en Madrid.

En cuanto a las fuentes escritas, aparecerán en el apartado de la bibliografía, que ha sido citada la mayor parte en nuestro trabajo y el resto ha sido utilizada como fuente de orientación.¹²

I.1.3. Metodología

A pesar de que el objetivo principal de esta Tesis es destacar los elementos trágicos en el teatro de José Martín Recuerda, nos proponemos elaborar dicho trabajo dentro del método del profesor Ángel Berenguer, denominado teoría de las mentalidades y opuesto radicalmente a la metodología de los estudios tradicionales de la historia del teatro español del siglo XX. Como dichos estudios parten de conceptos generacionales,¹³ él afirma su insuficiencia porque “ los autores no pueden reunirse bajo un epígrafe ‘generacional’ que no explica sino uno de los aspectos de todos aquellos que intervienen en el complejo proceso de la creación artística. Por otra parte, esa propuesta no tiene en cuenta el material más importante de la creación artística, que es el proyecto estético a través del cual expresa el autor su conciencia individual y su modo de ver, desde un grupo determinado, el mundo que le rodea y que trata de materializar en sus obras.”¹⁴ De aquí nace la idea de que la elección del método, debe basarse en distintos elementos a fin de estudiar la obra teatral de la forma más idónea. Cuenta el profesor

¹² Algunas de estas fuentes no tratan los objetivos planteados, por tanto, se consideran como fondos orientativos de lectura que nos sirven para entender a fondo el pensamiento dramático y los ejes principales de la dramaturgia de José Martín Recuerda, dentro del contexto del teatro español contemporáneo. Como ejemplo, no hemos citado nada de la Tesis de Jacobo Fernández Aguilar, sin embargo, nos sirvió mucho como base y en ella recogemos algunas fuentes.

¹³ Véase “*Algunas correcciones sobre la consideración de la generación teatral*” de César Oliva y “*Existencia e inexistencia de las generaciones teatrales en la España del siglo XX*” de María José Ragué, editados en el número 0 de *Las puertas del drama. Revista de la Asociación de Autores de Teatro*. Otoño, 1999. Págs. 22-28. Ambos críticos defienden el concepto de generación como diferenciador de grupos de autores.

¹⁴ Ídem, pág. 5. *El teatro y su historia* de Ángel Berenguer.

Berenguer con cuatro perspectivas principales: la perspectiva sincrónica, la perspectiva genética, la perspectiva epistemológica y la perspectiva diacrónica.¹⁵ Esta última destaca los conceptos de *tendencia* y de *mediación* como categorías imprescindibles para el proceso investigador. Por eso define la *mediación* como “el conjunto de hechos, ideas y experiencias que afectan al individuo y generan su inserción en un determinado grupo humano.”¹⁶ y divide las mediaciones en tres ejes importantes que forman parte del proceso creador de las obras teatrales. Por su parte, el concepto de *tendencia* es definido como “existencia de ámbitos o corrientes ‘tendencias’ en cada período concreto de la historia teatral, discernibles a partir de las semejanzas de estilo y de visión del mundo que manifiestan los creadores en sus obras.”¹⁷

I.1.4. ORDENACIÓN Y DISPOSICIÓN

I.1.4.1. Ordenación del estudio de cada obra

Para llegar, convenientemente, a las conclusiones y objetivos de nuestro trabajo, hemos de proceder a la adopción de un procedimiento adecuado a dichos objetivos. El método de análisis que vamos a seguir está basado en dos esquemas de análisis, el primero elaborado por el profesor Ángel Berenguer y el segundo por el crítico y director teatral norteamericano Bernard Beckerman.¹⁸ Del primer esquema hemos seguido los apartados siguientes:¹⁹

¹⁵ Para entender el método por completo véase *El teatro y su historia* donde viene detallado.

¹⁶ Berenguer, Ángel. *El teatro y su historia*. Opus cit. Pág. 18.

¹⁷ Ídem, pág. 20.

¹⁸ Véase los libros de Bernard Beckerman, *Theoretical presentation*. London, Routledge, 1995 y *Dynamic of drama: Theory and method of analysis*. New York, edición de Alfred A. Knopf. 1970.

¹⁹ Berenguer, Ángel. *Teoría y crítica del teatro*. Servicio de publicaciones de la Universidad de Alcalá de Henares, Alcalá de Henares, 1996. Pág. 40.

Introducción

Resumen del argumento

Estructura formal

Espacio y tiempo

Personajes

Elementos trágicos

El primer apartado es una parte fundamental para el análisis de cada obra porque es una presentación de múltiples factores y están relacionados con la misma. En dicho apartado intentamos arrojar luz sobre las fechas de redacción de la obra, de su publicación y de su estreno, según el contexto (nacional o internacional). También informamos de las circunstancias y las resonancias de dicho estreno a nivel del público y crítica especializada; asimismo, hablamos de las influencias que rodean al autor y de sus antecedentes temáticos y estéticos.

En cuanto al resumen del argumento, viene a ser una abreviación del hilo argumental de la obra y en él se sintetiza de forma superficial la anécdota narrativa de los sucesos que viven los personajes en la pieza. Es como “un informe objetivo y breve inmediatamente después de realizar la primera lectura de la obra.”²⁰ También es una forma rápida de presentar la primera aproximación a la obra, ya que las líneas generales de la fábula se resumen mediante la recapitulación de los hechos principales.

El tercer apartado es tan importante como los demás, ya que los autores utilizan diversas formas para dividir la obra y distribuir los hechos de la

²⁰ Ídem, pág. 42.

misma. Por tanto, hemos de anotar la división de las piezas sea en actos, partes, epílogos, prólogos, cuadros, escenas, etc... Aparte de esto, debemos resaltar los hechos más relevantes y su concreción en situaciones o unidades, para poder acercarnos más a los sucesos no figurados en el apartado anterior.

La mayoría de las obras de Martín Recuerda se van apartando, como veremos, de la división clásica en tres actos y están divididas en dos partes sin ninguna subdivisión interna, por tanto la aplicación de este apartado es muy útil y cómodo tanto para el lector como para el investigador.²¹

El cuarto apartado trata el espacio y tiempo dramáticos. El concepto del espacio, según Ángel Berenguer, se concibe bajo un triple aspecto: el primero es el real:²² “ Se trata del espacio concreto que experimenta el personaje de ficción, el lugar que le rodea y es comunicado al espectador.”²³ En fin, es el espacio donde se realiza la acción. El segundo es el hipotético, que “corresponde al concepto espacial que compone y condiciona la visión de la realidad en una época histórica concreta o en una cultura determinada.”²⁴ El tercero y último es el imaginario o narrativo, que “corresponde al espacio exterior, al real. Todo lo que rodea, explica y condiciona el espacio real.”²⁵ Así fue definido el espacio dramático, según el método que seguimos a lo largo de nuestro trabajo.

²¹ La división de las obras en dos partes se debe, en general, a razones económicas ya que entre dos partes o dos actos el público puede tomar alguna bebida y sirve para el cambio de decorado.

²² Berenguer da ejemplos del espacio real como la habitación concreta de una casa, el claro del bosque que evoca la escenografía.

²³ Berenguer, Ángel. *Teoría y crítica del teatro*. Opus cit. Pág. 43.

²⁴ Ídem, págs. 43-44.

²⁵ Ídem, pág. 44.

En cuanto al tiempo dramático, también se basa en tres ejes según el autor de este método de análisis, el primero de los cuales es el real: “ El tiempo que dura la función.”²⁶ El segundo es el tiempo hipotético “el concepto temporal vigente en el momento histórico en que el receptor se presenta a la obra, sea como lector o como espectador.” ²⁷ El último es el imaginario “el tiempo narrativo que se maneja en la obra.” ²⁸ Martín Recuerda suele situar sus obras en un plano temporal de pasado inmediato de la historia de España, posteriormente veremos este aspecto detallado en el análisis de las obras.

El quinto apartado incluye uno de los elementos más importantes: los personajes. Cuando tratemos este punto destacaremos a los personajes que intervienen en la obra, tanto los personajes principales como los secundarios. Exponemos el desarrollo de los mismos, a lo largo de la obra, y la influencia de otros personajes en cada uno de ellos. También presentamos sus características morales y físicas. Generalmente elaboramos dicho apartado desde esta perspectiva:

- 1.¿Qué piensa el autor sobre el personaje?
- 2.¿Qué piensan los otros personajes acerca del personaje analizado?
- 3.¿Cómo es el personaje? ²⁹

Los aspectos citados, que señala el profesor Ángel Berenguer en este método pueden servir para un estudio general sobre cualquier autor teatral. Como nos interesa sacar a la luz unos aspectos determinados en la producción

²⁶ Ibidem.

²⁷ Ibidem.

²⁸ Ídem, pág. 44.

²⁹ Ídem, pág. 42.

de José Martín Recuerda, completamos nuestro estudio con elementos trágicos de cada obra.

Por su parte, el método de análisis de Bernard Beckerman está basado en su teoría expuesta en dos libros complementarios. El primero es *Daynamics of drama: theory and method of analisis*, publicado por Alfred A.Knopf (New York) en 1970; el segundo *Teatrical presentation*, editado por Routledge (London) en 1990. Este crítico basó su teoría en el hecho de que el dramaturgo escribe el texto de una obra de teatro con los ojos puestos en la escena; por consiguiente, es trabajo inacabado. Ello hace suponer que, a diferencia de los demás géneros literarios, el análisis de una obra teatral escrita requiere un tipo distinto de análisis crítico, tomando en consideración la puesta en escena de la obra. De otra parte, para este tipo de análisis dinámico, como lo denomina Beckerman, es necesario utilizar un vocabulario propio distinto del utilizado para el resto de las obras literarias.

Generalmente el análisis de Beckerman se basa en la idea de que una obra teatral no es un tramo de acción ascendente desde su principio hasta el clímax de la misma, tal y como mantiene el resto de críticos literarios. Tampoco existe un solo desenlace final o *descrescence*. Esta suposición se basa en el carácter humano de los espectadores, que no resistirían tanta acumulación de tensión a lo largo de dos horas, como término medio. El público necesita un respiro de vez en cuando, y en el mismo texto teatral existen puntos de alta tensión y otros de menor tensión, o de relajación (*relax*).³⁰

³⁰ Véase los apartados de *The dramatic segment* y *The teatrical segment*, págs. 44-56, en el libro *Daynamics of drama* anteriormente mencionado.

Sobre esta base, Beckerman divide el manuscrito de la obra en segmentos de acción o de energía en los que aparece una línea de energía ascendente desde el comienzo del segmento hasta un punto que denomina *crux* que, traducido al español, significa cima. Inmediatamente después, la energía desciende de nuevo a sus niveles más bajos, en lo que denomina *relajación*, tras el cual un nuevo segmento comienza y se compone de la misma forma. Por consiguiente, una obra teatral es un grupo consecutivo de segmentos de energía ascendente y descendente.³¹

La tensión o la energía a la que nos referimos la vienen produciendo dentro del segmento los personajes que participan en ese momento en la acción. Estos personajes se dividen en dos polos de energía: el agente impulsor y la resistencia. El agente impulsor es quien impulsa la acción y la energía en ese específico momento, y no debe confundirse con el protagonista de la obra. Pero el agente impulsor de un segmento puede ser la resistencia en el siguiente. El agente impulsor no es necesariamente un personaje, dado que en algunas situaciones lo componen dos o más personajes según el reparto de la obra.³²

El agente impulsor viene determinado por un deseo claro o una necesidad que trata de conseguir a lo largo del segmento. A este deseo nos referimos con el término de Stanislavsky *objetivo*,³³ aunque Beckerman utiliza el término de Sartre, *proyecto*, que es más filosófico y menos mental. El objetivo es una necesidad lo suficientemente fuerte y urgente para que el

³¹ Beckerman, Bernard. *Dynamics of drama*. Opus cit. pág. 38. Apartado titulado *Time and segmentation*.

³² Beckerman, Bernard. *Teorical presentation*. Opus cit. pág. 37.

³³ Ósipovna Knébel, María. *El último Stanislavsky. Análisis activo de la obra y el papel*. Editorial fundamentos, Madrid. 1996. Págs. 51-52.

agente impulsor intente lograrlo, empujándolo a tomar decisiones y a hacer frente a todo tipo de resistencias. Dentro de un segmento no puede existir más de un objetivo claro y lo suficientemente fuerte para impulsar la acción porque, de lo contrario, la energía se esparciría y nunca se llegaría a la cima del segmento. Por consiguiente todos los objetivos menores son descartados para evitar un choque entre ellos y este análisis se limita a localizar el más fuerte de ellos. En todos los casos el objetivo solamente pertenece al agente impulsor y no a la resistencia.

Respecto a la resistencia, como en el caso del agente impulsor, la puede componer un personaje o más de uno, aunque cabe la posibilidad de que sea una fuerza inanimada o el mismo público. La resistencia es todo tipo de impedimento al que el agente impulsor debe hacer frente en el intento de conseguir su objetivo.³⁴ Ese impedimento puede ser un grupo de personajes, unas circunstancias dadas, factores psicológicos o materiales, etc...

Beckerman también diferencia distintos tipos de resistencia. Existe la resistencia actual y la resistencia potencial implícita en la situación. Además existe un tipo de resistencia conocida de antemano, que puede ser desarrollada a lo largo del segmento, y la resistencia repentina, que surge durante el segmento. De esta manera la resistencia varía en cuanto a su origen y su fuerza.

En relación a la *cima* del segmento, a la que nos referimos anteriormente, podemos decir que es un clímax de menor magnitud, aunque en todos los casos el clímax de la obra coincide con la cima del segmento donde

³⁴ Beckerman, Bernard. *Teorical presentation*. Opus cit., págs. 38-40.

tiene lugar. Beckerman considera que la cima es un momento en el que el ritmo de la acción llega a su máxima intensificación. Es un punto donde sucede un cambio desde la intensificación a la decadencia, o un período de intensificación sostenida.³⁵ De cualquier modo, la *cima* es el momento en que el agente impulsor consigue su objetivo o fracasa en conseguirlo, mejor dicho, lo consigue o decide dejar de insistir sobre ello. Seguidamente, otro tema u otro objetivo surge y comienza una nueva acción dentro de un nuevo segmento.

La *relajación* es simplemente un punto intermedio entre el final de un segmento y el comienzo del otro. El nivel de energía en la relajación es muy bajo y similar al que se encuentra al comienzo de un segmento, y, como el mismo término indica, es un momento en el que los espectadores pueden tomarse un respiro. En muchos casos es aprovechada para la entrada de nuevos personajes y la salida de otros.

Beckerman diferencia entre dos tipos de segmento dramático. Uno es el segmento activo y el otro es el reactivo, aunque hace alusión al segmento acrobático que tiene lugar en los espectáculos circenses. Según él, en el segmento activo las circunstancias previas de la situación forman un *vector* (ruta de energía) para la acción que hace suponer que un enfrentamiento tendrá lugar durante este segmento. Este enfrentamiento surge de la tensión existente entre el objetivo y la resistencia a la que hace frente. En este tipo de segmento la acción se mueve hacia un punto de cima donde ni uno ni otro modifican su postura inicial. En dicho segmento existe una fuerza que empuja

³⁵ Ídem, págs. 93- 136.

o presiona hacia un momento de confrontación y a lo largo del segmento existe una presión constante.³⁶

El segmento reactivo, de otra parte, es un segmento en el que una fuerza previa precipita una respuesta pero no presiona hacia el punto de cima. El agente impulsor se adapta de forma emocional o psicológica y, por consiguiente, se puede decir que se adapta a las circunstancias dadas sin tratar de modificarlas. En la mayoría de los casos la fuerza impulsora no es específica, en comparación con la situación del segmento activo. Además, el segmento reactivo se caracteriza por la ausencia de la presión constante que ejerce un personaje sobre otro.³⁷ Ejemplo de este segmento tiene lugar cuando el agente impulsor se refiere al pasado, lo compara con el presente y proyecta el futuro, o cuando da rienda suelta a la expresión de sus penas o alegrías. La resistencia en este tipo de segmento no es tan fuerte como lo es en el segmento activo.

Una parte de lo que acabamos de mencionar sobre este método nos va a servir en el apartado dedicado al *Conflicto y progresión dramática*, en el análisis que elaboramos de algunas obras, para destacar los puntos culminantes del conflicto dramático a través de la división en unidades o segmentos de acción secundaria. También nos va ayudar a exponer la progresión de los sucesos en dichas obras.

³⁶ Ídem, pág. 139.

³⁷ Ídem, pág. 141.

I.1.4.2. Disposición de esta Tesis

Aparte de este capítulo introductorio (I Introducción), que aclara los aspectos metodológicos y la descripción de nuestro campo de trabajo de manera global, hemos de proceder con un sistema distinto al de los estudios previos citados para evitar repeticiones insignificantes. También hemos hablado en los dos apartados (I.2.1) y (I.2.2) sobre la obra de José Martín Recuerda en el teatro español contemporáneo y el proceso de selección de obras. En cuanto a la biografía del autor, intentamos escapar de duplicidades y reproducciones, ya que hemos mencionado que existen estudios que cuentan con una documentación rica y extensa en cuanto a la trayectoria vital de Pepe Martín Recuerda. Por lo tanto, ofrecemos dentro de este apartado una breve cronobiografía, (I.2.3 Cronobiografía), en pro del dato objetivo y escueto, que permita conocer los hechos fundamentales de su andadura vital y creadora. Dicha cronobiografía incluye datos de tipo político, cultural, económico, artístico y social recogidos de la enciclopedia *Historia visual del siglo XX* publicada por Aguilar y *El País* en 1999.³⁸

Asimismo hemos dedicado un capítulo en la primera parte, (I. Evolución del concepto tragedia), para subrayar la evolución del concepto trágico y las ideas más destacadas al respecto empezando por Aristóteles, pasando por el concepto de tragedia en el Renacimiento español y de tragedia en los siglos XVII y XVIII, hasta la concepción moderna de la misma. Todo eso, para poder definir los elementos trágicos en el teatro de José Martín Recuerda dentro de este marco.

³⁸ Aparte de esta fuente, he citado datos de otros libros como *José Martín Recuerda: Vida y obra dramática* de Ángel Cobo y *José Martín Recuerda Génesis y evolución de un autor dramático* del mismo autor, citados anteriormente.

A partir de la segunda parte elaboramos un análisis detallado, a través del método mencionado en el apartado anterior, de las principales obras del autor que contienen elementos trágicos. Así en primer lugar, *La llanura* en capítulo I . El II capítulo presenta otro estudio sobre *Los átridas*. El III muestra la elaboración de *El teatrino de Don Ramón*. El IV trata *Las salvajes en Puente San Gil*. El V expone el análisis de *El Cristo*. El VI y el VII presentan *El caraqueño* y *Carteles rotos*.

Finalmente llegamos a las conclusiones donde podemos resaltar los resultados de nuestro estudio. La última parte consiste en los apartados bibliográficos que nos han servido en esta Tesis.

I.2. DESCRIPCIÓN DE NUESTRO CAMPO

I.2.1. La obra de José Martín Recuerda en la historia del teatro español contemporáneo

Para situar el teatro de José Martín Recuerda en el contexto del teatro español contemporáneo aplicamos, como hemos mencionado en el apartado de metodología (I.1.3), los conceptos de *mediaciones* y *tendencias* elaborados por el profesor Ángel Berenguer. Dichos conceptos cubren todos los aspectos que pueden existir en la producción teatral de los autores del siglo XX de manera muy sencilla y lógica. A continuación vamos a exponer las mediaciones, una tras otra, y las tendencias y períodos correspondientes con nuestro autor.

Las mediaciones

Mediación histórica

La mediación histórica fue definida como “La inscripción de la producción teatral en el eje temporal, que plantea la doble dimensión de la historia en general [no solo en España] y de las condiciones históricas concretas del período en el que se inscribe la creación teatral historizada.”³⁹ Bajo esta óptica se concentran individuos en grupos humanos, con el fin de expresar y responder a los procesos sociales. Entonces, este elemento derivado de la perspectiva diacrónica divide el siglo XX en cuatro épocas con distintos subperíodos que son los siguientes:

1. Época de las crisis (1892-1939)

- Institucionalización de la crisis (1892-1917)

³⁹ Berenguer, Ángel. *El teatro y su historia*. Opus cit. Pág. 18.

- Génesis de la ruptura (1917-1931)
- La ruptura (1921-1939)

2. Época de Franco (1939-1975)

- Autarquía (1939-1950)
- Adaptación (1945-1962)
- Desarrollo (1959-1973)
- Decadencia (1966-1975)

3. Época de la transición (1975-1982)

4. Primera época democrática (1982-2002)

La mediación histórica que define a Martín Recuerda, coincide temporalmente con la Época Franquista, comprendida entre 1939- 1975, y sitúa en el período de Desarrollo, entre 1959- 1973 con otros autores como Lauro Olmo, José María Rodríguez Méndez, Carlos Muñiz, Ricardo Rodríguez Buded, Alfredo Mañas y Agustín Gómez Arcos. Más adelante vamos a ver el cuadro elaborado por el autor de este método sobre dicha época. El estudio de las obras que presentaremos coincide con la época franquista del Desarrollo, salvo *La llanura* y *Los átridas* que concuerdan con las épocas de Autarquía y Adaptación, y *Carteles rotos* con la época de Transición política.

Mediación psicosocial

La segunda mediación es la psicosocial y se define como “el complejo sistema de influencias que afectan al dramaturgo como sujeto de la creación teatral (y, al mismo tiempo, como emisor de una realidad imaginaria con la que pretende afectar a la realidad conceptual que le rodea) que traspone en su obra (con una conciencia real o con una falsa conciencia) la mentalidad del

sujeto individual en el que se inserta.”⁴⁰ De todo esto se deduce que el proceso creador halla su génesis en las relaciones que el autor instituye y establece con el entorno que le rodea.

La obra dramática en este caso se crea como fruto de la doble lucha entre dos mundos, el interior representado en el yo (o, mejor dicho, el autor) y el exterior, encarnado en la sociedad a la que pertenece. Si fijamos las épocas y períodos a través de esta *mediación*, vemos que la época de Franco está dividida en tres ejes o mentalidades fundamentales que determinan “las visiones del mundo presentes en un determinado período histórico, así como de los tipos de conciencia individual que aquellas generan. [...] Visiones del mundo o mentalidades que afectan al teatro español del siglo XX.”⁴¹ Los tres ejes o visiones del mundo mencionadas son:

1. *Identificación*
2. *Oposición*
3. *Ruptura*

El primer eje “considera el franquismo como un sistema que ofrece cauces adecuados a sus intereses de clase; desarrolla una falsa conciencia individual de integración en el sistema.”⁴² El segundo, “expresa también la aceptación del sistema, pero considerándolo como enemigo real a vencer, desde una actitud de confrontación y de creación de proyecto ideológico.”⁴³ El

⁴⁰ Berenguer, Ángel. *El teatro y su historia*. Opus cit. Pág. 12.

⁴¹ Ídem, pág. 19.

⁴² Ídem.

⁴³ Ídem.

tercero, “considerando la ilegitimidad del sistema, adopta una postura radical de ruptura con el entorno y de separación de una realidad inaceptable.”⁴⁴

Martín Recuerda materializa en su teatro mentalidades de Oposición, que insiste en cambiar las estructuras sociales en aquella época. Así en *El Cristo*, en la figura de el Padre o de Las Damas del pueblo; y en *Las salvajes en Puente San Gil*, que protestan ante la autoridad eclesiástica y los gritos de Las Artistas contra la policía. Es realmente un teatro de contestación al régimen y a la represión, en sus diversas formas.

Mediación estética

La tercera y última mediación es la estética, en la que los lenguajes artísticos se consideran como elementos importantes para expresar la visión del mundo. “Comprende los conceptos y técnicas aplicadas por los creadores a la formulación artística, dirigidos a la creación de una realidad imaginaria.”⁴⁵ El teatro de nuestro autor se caracteriza estéticamente por el “realismo social.”⁴⁶ Nuestro método intenta analizar la pertinente trágica presente en el lenguaje escénico general del realismo social del teatro de José Martín Recuerda. Además aporta una visión desgarrada de la realidad que responde a un desgarramiento interior del yo creador.

⁴⁴ Íbidem

⁴⁵ Íbidem.

⁴⁶ Íbidem.

Las tendencias

En cuanto al concepto de tendencia, su función fundamental es el método que determina la relación de interdependencia que existe entre las obras de un periodo. Además, “el concepto de tendencia permite evidenciar la posibilidad de una doble relación entre autores coetáneos, ya sea ésta de semejanza y proximidad entre sus respectivas creaciones, ya por el contrario, de similitud e incluso oposición entre ellas.”⁴⁷ De esta manera las tendencias permiten “distinguir con nitidez los distintos ámbitos existentes en un período concreto de la historia teatral, discernibles a partir de las semejanzas de estilo y de visión del mundo que proponen los creadores en sus obras.”⁴⁸ Del concepto de tendencia elaborado por el profesor Berenguer, también nace la división relacionada con el teatro español del siglo XX, en tres tendencias principales:

1. Tendencia Restauradora.
2. Tendencia Innovadora.
3. Tendencia Renovadora.

Aquí nos interesa sólo la última, coincidente con el carácter dominante del teatro de José Martín Recuerda. La tendencia Renovadora está “determinada por la presencia, durante todo el siglo, de una voluntad general de cambio que afecta tanto a las mentalidades como a los lenguajes

⁴⁷ Ídem, pág. 15.

⁴⁸ Ibidem.

artísticos.”⁴⁹ Esta tendencia se subdivide durante la época franquista en dos subtendencias, una de Ruptura y otra de Reforma. Esta última “traduce una visión del mundo de oposición (desacuerdo radical con el régimen, al que se critica.”⁵⁰ Los autores principales de esta subtendencia son Casona, Buero Vallejo, Sastre, Lauro Olmo, Martín Recuerda, Rodríguez Méndez y Muñiz. Así el método que utilizamos cubre el teatro del autor, dentro del contexto del teatro español contemporáneo, de manera sencilla y clara.

Concluyendo, Martín Recuerda se puede situar en este apartado como escritor opuesto al régimen, y, por tanto, situado en la tendencia de Reforma; esta oposición fue manifestada y mostrada a lo largo de su trayectoria, como veremos en el análisis de sus obras, mediante el estilo del realismo social, que encarna la vida española en un tiempo determinado. El conjunto de características que acabamos de mencionar, mediante un orden concreto, nos conduce a aspectos constantes y a elementos desde los que intentamos determinar el sentido trágico en el teatro de Martín Recuerda.

Dichos elementos trágicos pueden representar la soledad en *El teatrino de Don Ramón*, *Como las secas cañas del camino* y *Las ilusiones de las hermanas viajeras*, como consecuencia trágica del miedo.

La frustración amorosa, tal y como vemos en gran parte de su obra, está encarnada en mujeres con gran sensualidad y capacidad amorosa, pero siempre frustradas en el amor, como Marina en *El teatrino....*, Paula en *El caraqueño*, La hija en *La llanura*, Lola en *Carteles rotos*, Las damas y Las

⁴⁹ Ídem, pág. 21.

⁵⁰ Ibidem.

Artistas en *Las salvajes en Puente San Gil*, y las cuatro mujeres en *Los Atridas*.

La sexualidad reprimida, la represión social, política y, sobre todo, religiosa, dan lugar en la mayor parte de su teatro a una represión que rige las consecuencias de una acción dramática dirigida a desenmascarar las lacras sociales, políticas y religiosas de una sociedad generalmente hipócrita o, mejor dicho, una sociedad de apariencias, este aspecto está reflejado en *El Cristo*, *Las salvajes....*, *El teatrillo....*, *El caraqueño*, *Los Atridas* y en las últimas obras como *La cicatriz*. De la huida y la emigración como liberación, tenemos ejemplos en *El caraqueño*, *Las conversiones* y *Carteles rotos*, como un deseo de huir y de liberarse, a modo de sueño o paraíso, yéndose a otros lugares.

La música popular andaluza también es un elemento permanente en la producción de Martín Recuerda como signo amenazante de peligro o destrucción, asimismo los ambientes de fiesta se desarrollan dentro de este marco.

La presencia de víctimas (a modo de tragedias antiguas, ya que la mayoría de las tragedias clásicas contienen este elemento), como la muerte del Padre, La Hija y la destrucción familiar en *La llanura*; la muerte de La Muchacha y la huida de toda la familia en *Los átridas*, la muerte de una de las artistas en *Las salvajes....*, la muerte del Padre en *El Caraqueño*, etc., son también elementos trágicos.

Las alusiones a la guerra están presentes en casi todas sus obras, debido a diversas razones ya comprendidas a través de la referencia a la época

franquista en la que se sitúa el autor. Como elemento trágico señalamos también la posguerra, como período consiguiente a la guerra, con sus tremendas secuelas.

El personaje colectivo o coral es también uno de los elementos trágicos importantes en su trayectoria, a veces este coro surge en forma de cante jondo y otras veces en figuras colectivas, como el caso de *Las salvajes...* y *El Cristo*.

Todos estos elementos se explican dentro de la tendencia Reformista, en la que se incluye el autor, su estilo realista y su postura opuesta contra el régimen y las estructuras sociales arcaicas.

A continuación mostramos el cuadro de períodos y tendencias de la época de Franco elaborado por el autor del método, donde conoceremos la ubicación de Martín Recuerda en el mapa del teatro español contemporáneo del siglo XX.

Cuadro

I.2.2. Selección de obras

Para no apartarnos del tema que ha motivado la elaboración de esta Tesis, la selección de las obras en este trabajo se basa en tres ejes imprescindibles:

1. Siguiendo el método mencionado, no debemos alejarnos de las tres mediaciones, que son fundamentales para el proceso creador y al mismo tiempo investigador.
2. Por eso, y para evitar repetición en las conclusiones de los análisis, hemos de seleccionar diferentes obras del autor pertenecientes a distintos períodos de su creación teatral.

Como los años de la dictadura franquista forman en gran parte un amplio período para extraer conclusiones respecto a los elementos trágicos más relevantes y destacados en el teatro de José Martín Recuerda, hemos intentado cubrir dicho período seleccionando de cada década las obras correspondientes.

A mi modo de ver, la obra más destacada de los años cuarenta (Autarquía), después de las obras de aprendizaje como *El enemigo* (1943), *La reina soñada* (1945) y *Caminos* (1945), es *La llanura* (1947) por tratarse de una obra de carácter trágico⁵¹. En cuanto a los años cincuenta (Adaptación) hemos de seleccionar una, al principio de la década, *Los átridas* (1951) y otra

⁵¹ Véase el análisis de la obra en el capítulo dedicado al respecto.

en la segunda mitad de la misma, *El teatrito de Don Ramón* (1957). En relación a los años sesenta (Desarrollo), considerada como la época de plena madurez de creación artística del autor,⁵² elegimos *Las salvajes en Puente San Gil* (1961), *El cristo* (1964) y *El caraqueño* (1968) para poder abarcar dichos años. Para el período de Transición elegimos *Carteles rotos* (1982), por el surgimiento de nuevos elementos.⁵³

De aquí proceden los criterios de selección de las obras analizadas en nuestro trabajo, basados, principalmente, en el intento de resaltar los elementos trágicos que caracterizan el teatro del autor.

⁵² Véase *Historia del teatro español siglo XX*, Francisco Ruiz Ramón, Cátedra, Madrid. 1979. Págs. 502-503. José Martín Recuerda. *El teatrito de Don Ramón. Las salvajes en Puente San Gil. El Cristo*. Taurus, 'el mirlo blanco' Madrid, 1969. Págs.12-13. Prólogo escrito por José Monleón. José Martín Recuerda. *El teatrito de Don Ramón. Como las secas cañas del camino*. Plaza & Janes, Bilbao. 1984. Págs. 25-26. Prólogo escrito por Gerardo Velásquez Cueto.

⁵³ Véase el análisis de la obra el capítulo correspondiente.

I.2.3. Cronobiografía

1922:- Nace José Martín Recuerda en la Plaza de Bibarrambla. N° 9, es el quinto de seis hermanos varones. El padre, Manuel Martín Díaz, tenía una frutería en la entrada del barrio. La madre, Matilde Recuerda Ladrón de Guevara, era de condición humilde y muy religiosa. Se dedicaba a sus labores en la ardua tarea de llevar un hogar con siete varones: seis hijos y el padre. En este mismo año también nace Lauro Olmo el 9 de noviembre, en Barco de Valedoras (Orense). Termina la guerra de Marruecos. Los fascistas marchan hacia Roma. Howard Carter descubre la tumba de Tutankamón.

1934:- Ingresa en el Instituto Ángel Ganivet. Allí estudia dos años y después pasa al Instituto Padre Suárez, donde estudia hasta el quinto curso, un curso que no llegó a terminar por causa de una crisis nerviosa que le mantuvo apartado de los estudios durante dos años. De esta crisis nerviosa nace su obra titulada *La Garduña*. Japón designa a Pu-Yi como emperador.

1936:- Los alemanes ocupan Renania.⁵⁴ El 17 y el 18 de julio los oficiales derechistas del ejército español se sublevaron contra el gobierno republicano y empieza la Guerra Civil Española. Martín recuerda tiene casi catorce años.

1941:- Los alemanes bombardearon Londres.⁵⁵ Hitler rompe su pacto de no agresión con Stalin e invade la Unión Soviética. Martín Recuerda conoce a don Benigno Vaquero Cid, quien le comprende como persona y creyó en su

⁵⁴ Renania en aquella época fue región controlada por Francia, al acabar la I guerra mundial, la tropas de Hitler ocuparon esta zona el 7 de marzo de 1936.

⁵⁵ El 10 de mayo los alemanes lanzaron de noche un ataque a gran escala contra Londres. En pocas horas 550 aviones arrojaron miles de bombas sobre la ciudad.

valía como dramaturgo. Desde la fecha de este encuentro Martín Recuerda salta al mundo del teatro contando con un gran maestro de amplio conocimiento. Escribe *El padre Anibal*, obra inédita.

1943:- Los aliados consiguen el control total del norte de África. Los alemanes asesinan a 40.000 judíos en el gueto de Varsovia. Los aliados toman Palermo. Adolf Hitler retira sus tropas de Kursk. Recuerda escribe *El enemigo*. Publicada en *The Theatre of José Martín Recuerda* (Edwin Mellen Press. New – York, 1993). Empieza a mandar sus primeras obras a Jacinto Benavente intentando conseguir su apoyo para poder estrenar.

1944:- Los aliados desembarcan en las playas de Normandía. Muere el pintor holandés Piet Mondrian.⁵⁶ Hitler sobrevive a un atentado en su cuartel general de Prusia oriental, pudo escapar con heridas y quemaduras de poca consideración. Los aliados liberan París. Recuerda escribe *Dauro*. Obra inédita.

1945:- Hitler se suicida. Se descubren los campos de concentración. Europa celebra el día de la victoria. Bomba atómica sobre la ciudad de Hiroshima, en Japón. Se proclama la nueva República de Vietnam. Las tropas británicas ocupan Hong Kong tras ser evacuadas las tropas japonesas. Egipto, Irak, Líbano y Siria crean la Liga Árabe y se manifiestan contra la creación de un estado judío. Martín Recuerda ultima el 31 de febrero los retoques del manuscrito de *Caminos*, también obra inédita, revisada por su autor en 1993, con el nuevo título de *La prisión*. Acaba el examen de estado el 9 de julio de 1945.

⁵⁶ Es el famoso pintor de la geometría.

1946:- La ONU condena el régimen político español e impide que sea miembro de la organización. El Reino Unido y Estados Unidos proponen la división de Palestina en dos Estados independientes, uno judío y otro árabe. Mihura presenta la comedia *El caso de la mujer asesinadita*. Recuerda empieza sus estudios universitarios de Filosofía y Letras en la Universidad de Granada.

1947:- Martín Recuerda escribe *La llanura*. Estrenada en 1954 por el Teatro Universitario de Granada con dirección del propio autor, en los teatros Isabel la Católica de Granada, Lope de Vega, Español de Madrid, El Diván de Granada (1980), La Barraca de Barcelona (1984) y el Teatro Central de Sevilla (1999). Publicada en la revista *Estreno* (Vol. III, nº 1), 1977; se edita en Don Quijote de Granada, en 1982, y por último, en la Colección Medalla de Oro del Ayuntamiento de Motril, Granada, 1996. Continúa la acción guerrillera. Calvo Sotelo escribe *Plaza de oriente*; T. Williams escribe *Un tranvía llamado deseo*. Grassi y Strehler fundan el ‘Piccolo Teatro’ de Milán.

1948:- Muerte de Gandhi en India. Creación del nuevo estado de Israel. Franco acuerda con don Juan de Borbón que el príncipe Juan Carlos estudie en España. Miller escribe *La muerte de un viajante*. Benavente anuncia que va a escribir cosas fáciles y ligeras. Martín Recuerda se matricula en el último curso de su carrera.

1949:- Creación de la OTAN. Se proclama la República Popular China. La URSS realiza la primera prueba nuclear ante la alarma de EE UU y Europa occidental. Buero Vallejo escribe *Historia de una escalera*, Brecht termina en Berlín *Madre Coraje* y Genet acaba en París *Las criadas*.

1950:- La Asamblea de la ONU anula las resoluciones contra España. Comienza la guerra de Corea. Buero Vallejo escribe *En la ardiente oscuridad*, Ionesco termina en París *La cantante calva*. Se crea el Teatro de Agitación Social presidido por Alfonso Sastre.

1951:- Martín Recuerda escribe *Los átridas*, estrenada en por el Teatro Universitario de Granada, con dirección de Trino Martínez Trives, en el teatro Cervantes y publicada por el Ayuntamiento de Salobreña en 1999, también escribe *El payaso y los pueblos de sur*, estrenada en 1956 por T.E.U. de Granada, bajo la dirección del autor y en el Teatro Isabel la Católica de Granada, obra publicada por la Escuela Superior de Arte Dramático de Murcia en 1998. Sartre escribe *El diablo y el Buen Dios*.

1952:- Préstamo norteamericano a España, que ingresa en la UNESCO. Eisenhower asume a la presidencia de Estados Unidos. Mihura escribe *Tres sombreros de copa*. Martín Recuerda escribe *Ella y los barcos*, revisada por su autor 1993. Empieza a dirigir el Teatro Español Universitario en la Universidad de Granada.

1953:- Coronación de Isabel II de Inglaterra. Muerte de José Stalin, dirigente de la Unión Soviética. Alfonso Sastre escribe *Escuadra hacia la muerte*. Beckett termina *Esperando a Godot*. Buero Vallejo escribe *Madrugada*. Acuerdos del gobierno español con el Vaticano.

1954:- Se inaugura la primera central nuclear en Obninsk (URSS). El T.E.U. de granada estrena *La llanura*. Comienzan los conflictos estudiantiles en Madrid. Calvo Sotelo escribe *La muralla*.

1955:- España ingresa en la ONU. Coloquios de Santander sobre los problemas del Teatro en España. Martín Recuerda escribe *Las ilusiones de las hermanas viajeras*, obra en un acto, estrenada en 1973 por un grupo universitario, con dirección de Andrés Peláez, y representada en varios Colegios Mayores de Madrid. Repuesta en 1985, dirigida por Antonio Morales, en el teatro Romea de Murcia y en el Teatro de la Villa de Madrid, en el ciclo titulado Grandes Autores Contemporáneos, en 1990. Publicada por Ediciones Godoy, Murcia 1981. El autor obtiene una beca para estudiar en La Sorbona.

1956:- Continúa la lucha por los derechos civiles de los negros en el Estado de Alabama, al sur de Estados Unidos. Nasser toma el Canal de Suez. Buero escribe *Hoy es fiesta*. Alfonso Paso acaba *Los pobrecitos*. Miller termina *Panorama desde el puente*. Osborne escribe en Londres *Mirando hacia atrás con ira*.

1957:- Se crea la revista *Primer Acto*. Buero Vallejo escribe *Las cartas boca abajo*. Muñiz termina *El grillo* y Genet *El Balcón* (Londres). Martín Recuerda finaliza *El teatrillo de Don Ramón*, estrenada en 1959, con dirección José Tamayo, en el Teatro Español de Madrid y por el grupo La Bella Aurelia, con dirección de Antonio Morales. Publicada por Taurus y Escelicer, en Madrid, y en la colección Clásicos Plaza y Janés de Barcelona en 1984.

1958:- Juan XXIII es elegido Papa. Franco promulga la ley de los principios Fundamentales del Movimiento para institucionalizar su régimen dictatorial. Se inaugura en París la Organización de Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura. Buero Vallejo escribe *Un soñador para un pueblo*. Huelgas en Asturias, Euskadi y Valencia. Agitaciones en las principales

universidades. Recuerda obtiene el Premio Nacional de Teatro Lope de Vega por su obra *El teatrillo de Don Ramón*.

1959:- La nave espacial soviética *Lunik I* entra en Órbita alrededor del sol. Plan de estabilización económica. Ley de Orden Público. Visita oficial de Eisenhower. Fidel Castro es presidente de Cuba. El Gobierno Español destina 600 millones de pesetas para fomentar el turismo en la Costa del Sol. Alfonso Paso en pleno éxito comercial en Madrid. Acaba la dirección del T.E.U. en Granada.

1960:- Kennedy es presidente de Estados Unidos. En aquellos años empieza a notarse el aumento del nivel de vida debido al desbloqueo, turismo, emigración, etcétera. Se crea el Grupo de Teatro Realista presidido por Alfonso Sastre. Lauro Olmo escribe *La maquinita que no quiere pitar*, *La camisa* y *El raterillo*. Recuerda dirige el Taller de Teatro de la Casa de América y termina *Como las secas cañas del camino*; se estrena en el teatro Capsa de Barcelona dirigida por José Ariza, en 1965. Se emite por televisión en el programa Estudio 1, bajo la dirección de Pilar Miró, en 1968. El 9 de marzo de 1994, se realiza su lectura escenificada en su versión inglesa por The Loose Change Theatre Company of London. Se publica por primera vez íntegra en la Colección Clásicos Plaza y Janés de Barcelona, en 1984.

1961:- Muñiz escribe *El tintero* y Rodríguez Méndez *Los inocentes de la Moncloa*. Primera puesta en escena en Madrid de *Yerma* tras la muerte de Lorca. Lauro Olmo escribe *La asamblea general*, Martín Recuerda escribe *Las salvajes en Puente San Gil*, estrenada en 1963, bajo la dirección de Luis Escobar, en el teatro Eslava de Madrid. Repuesta en 1973, con la dirección de

Antonio Díaz Zamora, en el teatro Quart-23 de Valencia. Publicada por *Primer Acto* noº 48 de 1963, Aguilar 1964, Escelicer 1965, Taurus 1977 y Cátedra 1977.

1962:- Boda del Rey don Juan Carlos y doña Sofía. La oposición democrática se reúne en Munich. John Stenibeck obtiene Premio Nobel de Literatura sobre la novela *De ratones y hombres*. El escritor peruano Mario Vargas Llosa obtiene el Premio Biblioteca Breve con la novela *La ciudad y los perros*. Buero Vallejo escribe *El concierto de San Ovidio* y Lauro Olmo estrena *La camisa* y escribe *La pechuga de la sardina*.

1963:- Presentación del Primer Plan de Desarrollo. Juan XXIII y Kennedy desaparecen. Ramón Gómez de la Serna fallece en Madrid a los 75 años. Valentina Tereshkova, teniente del ejército de la URSS, se convierte en la primera mujer astronauta. Mihura escribe *La bella Dorotea*. Aparecen *Los árboles mueren de pie* de Casona y *Los verdes campos de Edén* de Gala. Lauro Olmo escribe *La noticia* y *La señorita Elvira*. La puesta en escena de *Las salvajes en Puente San Gil*.

1964:- Se estrena en Zaragoza *La hija del capitán* de Valle-Inclán. Weiss escribe *Marat Sade* en Berlín. Martín Recuerda escribe *El Cristo*, no estrenada en España, sin embargo, se estrena en el Paraninfo de la Universidad de Roma en su versión italiana, realizada por María Luisa Aguirre D'Amico, en 1975. Publicada por Taurus, en 1969 y en la editorial Don Quijote, en 1982.

1965:- Alfonso Paso y Alonso Millán siguen ocupando los escenarios madrileños. Martín Recuerda escribe y estrena *¿Quién quiere una copla del*

Arcipreste de Hita?. En el teatro Español de Madrid, Adolfo Marsillach dirige la obra en dicho año. Los alumnos de la Cátedra Juan del Encina de la Universidad de Salamanca, con dirección de Ángel Cobo, reponen la pieza en la provincia de Huesca, en 1975. Publicada por Escelicer en 1966 y por la Editora Nacional, en 1965, ambas en Madrid.

1966:- Indira Gandhi es primera ministra de la India. Referéndum para la aprobación de la Ley Orgánica del Estado. Nueva Ley de Prensa e información. Martín Recuerda obtiene el Premio de Competición de la Catedral de Coventry y de la Universidad de Valparaíso, por la versión inglesa de su obra *El Cristo*.

1967:- El Gobierno Español decreta el estado de excepción en la provincia de Vizcaya durante tres meses. Azorín muere en Madrid a los 93 años. Marcelino Camacho, líder de comisiones obreras en España, ingresa en la cárcel. Carrero Blanco es nombrado vicepresidente del Gobierno Español. El Teatro Universitario de Murcia estrena *Farsa y licencia de la reina castiza* de Valle-Inclán. Buero Vallejo escribe *El tragaluz*. Lauro Olmo estrena *La noticia*.

1968:- Nixon presidente de Estados Unidos. Invasión de Checoslovaquia. Recuerda termina de escribir y estrena *El caraqueño*, por la Compañía Carmen de Lirio, con dirección del autor, en el teatro Alex de Barcelona. Repuesta dos veces, la primera por la Compañía Ana Mariscal, bajo su dirección, en gira por distintas provincias españolas, en 1977, la segunda por Producciones Teatrales Complutenses, dirigida por Guillermo Baeza en Alcalá de Henares, en 1993. Publicada en *Primer Acto* n° 107, en 1969 y en Escelicer, Madrid en 1971.

1969:- Estados Unidos lanza la nave *Apolo 8* para situarla en la órbita lunar. Don Juan Carlos es designado sucesor. Fernando Arrabal estrena en Ámsterdam su obra el *Jardín de las delicias*. La escritora Ana María Matute obtiene el Premio Fastenrath de la Real Academia. Se estrenan en Madrid *Las criadas* de Genet y *Tartufo* de Moliere.

1970:- Buero escribe *El sueño de la razón*. Martín Recuerda imparte clases en universidades norteamericanas (Washington y Arcata) y termina *Las arrecogías del Beaterio de Santa María Egipcíaca*. Estrenada en 1977, bajo la dirección de Adolfo Marsillach, en el teatro de la Comedia de Madrid, en Estados Unidos en 1980 por Penn State University Resident Theatre Company, con dirección de Manuel Duque, en la Universidad de Penn State y en 1980, dirigida por Jacinto Soriano, en la Université de la Sorbonne Nouvelle de París. Se presenta al Festival Internacional de Edimburgo (Inglaterra) en su versión inglesa. En diciembre de 1996, bajo la dirección de Vicente Genovés, en el teatro Rialto de Valencia. Publicada por *Primer Acto*, n° 169, 1974, la Diputación de Málaga 1975, Cátedra 1977 y por el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes y el Gran Festival de México en 1992.

1971:- El poeta chileno Pablo Neruda concede el Premio Nobel de Literatura. Jesús Fernández Santos obtiene el Premio Nadal por su libro *La memoria de las cosas*. El semanario hispano *Triunfo*, cerrado durante cuatro meses por su línea editorial de oposición. Problemas con la prensa, se cierra el diario *Madrid*. Se inaugura la presa de Asuán en Egipto. Fernando Arrabal presenta en Cannes su película *Viva la muerte*. Tras la convocatoria de don Fernando Lázaro Carreter, Martín Recuerda se encarga de la Cátedra ‘Juan del Encina’ de Teatro, de la Universidad de Salamanca.

1972:- Aprobación del III Plan de Desarrollo. Muerte del líder árabe Gamal Abdel Naser. El poeta español Salavador Espriú obtiene premio de Honor de las Letras Catalanas. Antonio Gala termina *Los buenos días perdidos*. Martín Recuerda finaliza *El engaño*, estrenada en 1981, con dirección de Jaime Chavarri, en el teatro Español de Madrid. Publicada por Cátedra en 1980.

1973:- Crisis del petróleo y guerra entre Egipto e Israel. Asesinato de Carrero Blanco por ETA. Caída de Salvador Allende. Acuerdo de paz para Vietnam. España establece relaciones diplomáticas con la Republica Popular de China. Pablo Picasso y Juan Gris figuran entre los máximos exponentes del arte moderno. Antonio Gala escribe *Anillos para una dama*. Martín Recuerda sigue elaborando su Tesis doctoral y dedicando a sus tareas docentes.

1974:- El movimiento feminista crece en muchos países. Ola de protestas en España. La organización terrorista ETA pone una bomba en una cafetería madrileña que acaba con la vida de 11 personas. Se permiten en España las asociaciones políticas que respeten los principios del régimen franquista. Subida increíble del coste de la vida.

1975:- El canal de Suez vuelve a abrirse al tráfico marítimo por primera vez en ocho años. En Riad (Arabia Saudí), el rey Faisal es asesinado por su sobrino. Muerte de Franco después de casi cuarenta años de dictadura. Don Juan Carlos I rey de España. Manifestaciones en Plaza de Oriente. Huelga de actores en toda España. Rodríguez Méndez escribe *Historia de unos cuantos*. Después de un conflicto tremendo en la Universidad de Salamanca, motivado por la cuestión del título de Doctor, Martín Recuerda defiende su Tesis doctoral dedicada al estudio de Rodríguez Méndez.

1976:- Un grupo de ultraderecha asesina en la calle madrileña Atocha a cinco abogados laboristas. Suárez presidente del gobierno español. Ley para la Reforma Política. Regreso de los exiliados vinculados al mundo del teatro. El poeta español Jorge Guillén obtiene el Premio Cervantes. Por segunda vez después de *El teatrito de Don Ramón*, Martín Recuerda obtiene el Premio de Lope de Vega por su obra *El engaño*.

1977:- Los líderes de los partidos españoles con representación parlamentaria firman los pactos de la Moncloa. Empieza la Reforma Fiscal. Aparecen *El cementerio de automóviles* y *El arquitecto y el emperador de Asiria* de Fernando Arrabal, *El adefesio* de Alberti y *La sangre y la ceniza* de Alfonso Sastre. *La llanura* se publica por primera vez en Estado Unidos. Martín Recuerda recibe el V Premio de Teatro ‘Long- Play’ y el Premio de Teatro Radio España (Madrid).

1978:- El presidente egipcio Sadat y el primer ministro israelí Bejín firman un tratado de paz en Camp David, Maryland (EE UU). Se promulga la Constitución en España. Se crea el Centro Dramático Nacional. Creación de Premios Bib-Rambla de la Casa de Granada en Madrid. Alberti estrena *Noche de guerra en el Museo de El Prado*. Martín Recuerda escribe *Caballos desbocaos*, publicada por Cátedra de Madrid, en 1981.

1979:- Aprobación de los primeros estatutos de autonomía de Cataluña y el País vasco. El poeta español Dámaso Alonso, autor de *Hijos de la ira*, recibe el Premio Cervantes. El mundo cultural hispánico sufre la pérdida de escritura argentina Victoria Ocampo. Martín Recuerda escribe *Las conversiones*, publicada por la Editorial Godoy de Murcia, en 1981.

1980:- Los restos de Alfonso XIII son trasladados a El Escorial. Muere a los 74 años el filósofo francés Jean Paul Sartre, que rechazó el Nobel de Literatura. Antonio Gala escribe *Petra regalada*. Martín Recuerda termina *Las conversiones*, estrenada en 1983, bajo la dirección de González Vergel, con el título *Carnaval de un reino*, en el Centro Cultural de la Villa de Madrid.

1981:- Atentado contra el Papa. El presidente egipcio, Sadat, es asesinado en la capital egipcia El Cairo y el parlamento elige como presidente a Hosni Mubarak. El 23 de febrero España amenazada por un intento golpista. Se aprueba la Ley del Divorcio en España. Muñiz escribe *Tragicomedia del serenísimo Príncipe Don Carlos*.

1982:- El Papa Juan Pablo II realiza una visita oficial de diez días a España. El escritor colombiano Gabriel García Márquez recibe el Premio Nobel de Literatura. Creación del Certamen de Teatro ‘Martín Recuerda’ en Almuñécar (Granada). Martín Recuerda escribe la primera versión de *Carteles rotos*, que titula anteriormente *Como una desbandada de pájaros ciegos*, y *La familia del general Borja*, publicada en The Theatre of José Martín Recuerda, Edwin Mellen Press de New York en 1993, en Ediciones Universal de Miami (Florida), 1995 y en Ediciones Ubago de Granada, en 1995.

1983:- En Chile, miles de personas se manifiestan en todo el país contra el dictador Pinochet. Ronald Reagan propone un nuevo sistema de defensa con la más avanzada tecnología, que recibe el nombre de Guerra de las Galaxias. El Gobierno socialista español anuncia la expropiación de Rumasa. Martín Recuerda escribe *La Trotski*, publicada por *Primer Acto* número 207, del año 1985.

1984:- Asesinato de Indira Gandhi. Fallecen el escritor argentino Julio Cortázar y el poeta español Jorge Guillén. Martín Recuerda termina *La Trotski*. Estrenada en 1992 en el Teatro Central de la Isla de la Cartuja de Sevilla, bajo la dirección de Cesar Oliva, y por la Asociación Cultural Guadalfeo de Motril, en 1998. El autor recibe la Medalla de Oro de la Ciudad de Almuñécar.

1985:- El presidente del Gobierno español, Felipe González, visita oficialmente China durante seis días. España entra en la Comunidad Europea. Martín Recuerda escribe *La cicatriz*. Publicada en la revista literaria *Canente* n° 7, Málaga en 1990 y por Crisálida, Salobreña (Granada), en 1998.

1986:- Manuel Fraga dimite como presidente del partido español Alianza Popular; se presentará a las elecciones europeas. Recuerda escribe *Amadís de Gaula*, publicada en Antología Teatral Española Universidad de Murcia, en 1991. Lauro Olmo escribe *Luis Candelas o Ladrón de Madrid*.

1987:- Intelectuales de todo el mundo celebran el 50 aniversario del Congreso de Escritores Antifascistas en Valencia. Martín Recuerda escribe *La Trotski se va a las Indias*, publicada por Editoriales Andaluzas Unidas de Sevilla, en 1990. El autor recibe el Premio Museo ‘Casa de los Tiros’. Se da su nombre al teatro ubicado en la Casa de la Cultura de Almuñécar.

1988:- Los palestinos organizan la *intifada* contra las fuerzas israelíes que ocupan Gaza. El rey Juan Carlos preside la conmemoración del primer milenario de Cataluña. Martín Recuerda escribe *La deuda*, publicada en The Theatre of José Martín Recuerda, Edwin Mellen Press, New York en 1993.

1989:- Caída del muro de Berlín y el fin de la guerra fría. Felipe González, presidente del Gobierno español tras ganar las elecciones por tercera vez consecutiva. El grupo conservador español Alianza Popular cambia su nombre por el de Partido Popular. La cumbre de la Comunidad Europea se celebra por primera vez en España. José Martín Recuerda recibe la Medalla de Oro de la Ciudad de Granada. Es invitado al Congreso de Escritores Españoles y Hispanoamericanos, organizado por la Asociación Colegial de Escritores de España.

1990:- El congreso del Partido Popular Español elige como presidente a José María Aznar para suceder a Manuel Fraga. Se crea el Instituto Cervantes para apoyar y difundir el idioma español en todo el mundo. Se publican *la Trotski* y *La Trotski se va a las Indias* por la Biblioteca de la Cultura Andaluza, de Sevilla.

1991:- La guerra del Golfo termina con la liberación de Kuwait. Se da el nombre de Martín Recuerda al Instituto de Bachillerato nº 3 de Motril (Granada). Escribe *Las reinas del Paralelo*. Publicada en The Theatre of José Martín Recuerda, Edwin Mellen Press de New York.

1992:- El Instituto Cervantes inaugura la primera sede extranjera en París. España celebra el quinto centenario del descubrimiento de América. El autor revisa obras inéditas en su residencia en Monte de Almendro de Motril.

1993:- El ministro de Cultura español anuncia la creación de un mercado común iberoamericano del libro. Martín Recuerda escribe *La 'Caramba' en la*

iglesia de san Jerónimo el Real, publicada por Asukaría Mediterránea, Colección 'Ingenio' n° 2, Motril, en 1996.

1994:- Guerra en Ruanda y matanza en Sarajevo. Escribe *El enamorado*. Obra inédita.

1995:- España inicia la presidencia de la Unión Europea para los próximos seis meses. Recuerda escribe *Los últimos días del escultor de su alma*. Publicada por el Centro Andaluz de Teatro, de Sevilla, Colección Textos Dramáticos, n° 4. Dentro de las I Jornadas de Autores Teatrales Andaluces, celebradas en el Centro Andaluz de Teatro recibe la distinción 'Palabra 1995'. Escribe *La Trotski descubre las Américas*.

1996:- Se da su nombre a las calles de Salobreña, Ítrabo, Íllora y Huetor Vega (Granada), y sendas plazas en Almuñécar y Puerto Lope (Granada). Recibe la Medalla de Oro de la Ciudad de Motril. Recibe el 'Faro de Oro' que le otorga el Semanario 'El Faro' de Motril. Escribe *El Carmen en Atlántida*, obra inédita.

1997:- Se le concede el Título de Colegiado de Honor por la Junta del Gobierno del Colegio de Doctores y Licenciados en Filosofía y Letras y en Ciencias del Distrito Universitario de Granada. También recibe el Homenaje de la V Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos. El Homenaje se le da en el teatro "Principal" de Alicante, en donde se presenta su obra *Las recogías...*, con la puesta en escena de Teatros de la Generalitat de Valencia. Escribe *Queremos la revolución*, obra inédita.

1998:- Publica las tres obras siguientes en un tomo *La Trotski, La Trotski se va a las Indias y La Trotski descubre las Américas*, por la Asociación Cultural Guadalfeo, Edición de Ángel Cobo.

1999:- La Delegación Provincial en Granada de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía y la Caja General de Ahorros convoca el “Premio Martín Recuerda de Teatro” para los autores nacidos o residentes en Andalucía. También se organizan, ese mismo año, diversos actos teatrales y conferencias en honor de José Martín Recuerda, que tuvieron lugar durante los días 15 de octubre al 7 de noviembre. El Ayuntamiento de Salobreña publica las actas en las que se recogen las distintas participaciones en las Jornadas Homenaje a Martín Recuerda, celebradas durante los días 18 y 19 de abril de este año.

2000:- De la alcaldía de Granada recibe el título de Hijo Predilecto de la ciudad de Granada, el 14 de diciembre.

PRIMERA PARTE

I. EVOLUCIÓN DEL CONCEPTO DE TRAGEDIA

I.1. EL CONCEPTO ARISTOTÉLICO

I.1.1. Definición y exposición de los elementos de la tragedia

Cuando se habla de conceptos clásicos de tragedia, siempre nos remontamos a los principios de Aristóteles, simplemente porque su *Poética*⁵⁷ es la fuente más antigua de tipo teórico. También pensamos en los preceptistas del Renacimiento, los humanistas, traductores y comentadores de los clásicos. Asimismo los investigadores contemporáneos, se han preocupado, por un lado, de estudiar el origen y el desarrollo de las manifestaciones teatrales con una visión histórica, que parte de la concepción estética, del carácter *mimético* del ser humano; por otro, se han intentado descubrir las causas de las que derivan los fenómenos trágicos y su persistencia a lo largo de la historia de la humanidad.

Federico Nietzsche fue uno de los primeros en iniciar la investigación de las causas de los fenómenos y aspectos trágicos en su libro *El nacimiento de la tragedia*, posteriormente siguieron este camino sociólogos, antropólogos e historiadores literarios para redescubrir el pensamiento y el sentimiento trágico en el ser humano. Después de exponer la definición y partes de la tragedia, conviene señalar los puntos de vista de algunos de los estudiosos del concepto de Aristóteles sobre la tragedia y las críticas que suscitó dicho concepto.

⁵⁷ La *Poética* de Aristóteles es el trabajo estético más célebre de la antigüedad clásica y tiene su resonancia en la historia de la cultura occidental. Ha sido referencia indiscutida en su propia época y desde el Renacimiento hasta nuestros días, las distintas interpretaciones del texto aristotélico han dado pie a una permanente controversia sobre la esencia y los fines del arte. Algunos de los conceptos más polémicos y decisivos de la reflexión estética parten de la famosa definición de la tragedia enunciada por Aristóteles.

Según él: “Es, pues, la tragedia imitación de una acción esforzada y completa, de cierta amplitud, en lenguaje sazonado, separada cada una de las especies [de aderezos] en las distintas partes, actuando los personajes y no mediante relato, y que mediante compasión y temor lleva a cabo la purgación de tales afecciones. Entiendo por [lenguaje sazonado] el que tiene ritmo, armonía y canto, y por “con las especies [de aderezos] separadamente”, el hecho de que algunas partes se realizan sólo mediante versos, y otras en cambio, mediante el canto.”⁵⁸

Así, fue definida la tragedia en la *Poética* de Aristóteles, por la imitación que emplea un “lenguaje sazonado”, el cual fue interpretado por él, diciendo “el que tiene ritmo, armonía y canto”. En cuanto a la acción dice: “una acción esforzada y completa, de cierta amplitud” y por el modo de imitación “actuando los personajes y no mediante relato”. Aparte de esto, Aristóteles destaca el efecto específico de la tragedia *la catarsis* “que mediante la compasión [*éleos*] y el temor [*fobos*] lleva a cabo la purgación de tales afecciones”.⁵⁹

I.1. 2. Las partes de la tragedia

Aristóteles opina que: “Necesariamente, pues, las partes de toda tragedia son seis, y de ellas recibe su calidad la tragedia; y son: la fábula, los caracteres, la elocución, el pensamiento, el espectáculo y la melopeya. En efecto, los medios con que imitan son dos

⁵⁸ Aristóteles. *Poética*. Editorial Gredos, edición de Valentín García Yebra, Madrid, 1974. Pág. 145.

⁵⁹ Ídem, pág.145.

partes; el modo de imitar, una; las cosas que imitan, tres, y, fuera de éstas, ninguna. De estos elementos esenciales se sirven, por decirlo así, [todos], pues toda tragedia tiene espectáculo, carácter, fábula, elocución, canto y pensamiento.”⁶⁰

Él nos habla de las partes de la tragedia diferenciándolas en dos ejes principales, el cualitativo y el cuantitativo. Los fragmentos del eje cuantitativo, según Aristóteles son: prólogo, episodio, éxodo y canto coral, pudiendo éste último ser subdividido en: estásimo y párodo. Los pertenecientes al eje cualitativo: la fábula, el pensamiento y los caracteres, que constituyen el objeto imitado, la elocución y la melopeya como medios de imitación y finalmente el espectáculo, modo de imitación mediante actuación directa, es decir, el propiamente mimético o dramático. El esquema del eje cualitativo es como sigue:

| | |
|------------------------------|---|
| 1-Medios de imitación | 1-Elocución 2- Melopeya |
| 2-Objeto imitado | 1- Fábula 2- Caracteres 3- Pensamiento |
| 3-Modo de imitación | 1- Espectáculo |

Según el autor griego, todas estas partes constituyen elementos comunes en la tragedia.

⁶⁰ Ídem, pág.147.

I.1.3. Las partes cuantitativas

El prólogo: es una parte completa de la tragedia que precede al párodo del coro, es decir, a la primera intervención completa del coro. Este elemento “corresponde entre los antiguos a nuestro primer acto, donde se expone el asunto, y se dan a conocer los principales actores, sus costumbres, sus pensamientos, sus intereses”.⁶¹

Los episodios: son actos que suceden y partes de la tragedia que tienen lugar entre los cantos corales. “El coro salía del teatro después del prólogo, y comenzaba la acción. Al entrar cantaba algunos trozos líricos; después hacía tres repeticiones diferentes, que servían de intermedios a los actos o episodios; y después de la catástrofe se retiraba sin dilatación detrás del teatro.”⁶²

El párodo: es el primer canto del coro y era propiamente la entrada lateral del coro o “es la primera manifestación de todo el coro”.⁶³

Los estásimos: son melodías estables del coro. “es lo que canta sin anapesto y sin trocheo”,⁶⁴ a diferencia del párodo, los estásimos tenían lugar cuando el coro permanecería inmóvil en la orquesta.

El éxodo: sucede al último estásimo y significa literalmente (la salida). “Es una parte completa de la tragedia después de la cual no hay canto del coro”.⁶⁵

El coro: Siempre surge en el momento en que hay una situación grave, peligrosa y decisiva para la colectividad del propio coro que

⁶¹ Ídem, pág. 282. Explicaciones elaboradas por Valentín García Yebra, traductor de la *Poética*.

⁶² Ibidem.

⁶³ Ibidem.

⁶⁴ Ibidem.

⁶⁵ Ibidem.

representaba al pueblo. “El coro se componía, a lo menos, de quince personas, hombres, mujeres, viejos, que representaban la asamblea, testigo de la acción que se hacía, siete de un lado y siete del otro, y el *coryphee* o cantor principal; que se colocan en el teatro de diversas maneras, según las circunstancias o la necesidad.”⁶⁶ También el coro representa intereses políticos y morales, y expresaba ideas, además de su función mediadora y comentadora. Desde el punto de vista de Aristóteles hay que considerar el coro como uno de los actores y tiene que formar parte del conjunto y contribuir a la acción, y hace alusión al coro en las obras de Sófocles como buen ejemplo.⁶⁷

Estos elementos no son esenciales y fundamentales como los elementos cualitativos, porque Aristóteles los refiere a las tragedias de su tiempo y no a la estructura general de la tragedia.

I.1.4. Las partes cualitativas

Como mencionábamos antes, las partes cualitativas son seis: fábula, caracteres, elocución, pensamiento, que constituyen el pasaje verbal, mientras que el espectáculo y melopeya, forman el pasaje no verbales [aderezos]. El autor de la *Poética* pretende destacar la relevancia de la fábula, ya que la considera parte esencial de la tragedia. Posteriormente trataré de resumir el contenido de ella en líneas generales según él.

⁶⁶ Ídem, pág. 149-150.

⁶⁷ Ídem, págs. 145-150.

Los caracteres: han constituido el segundo punto en la definición de las partes de la tragedia, por la significación que tienen y por la calidad que matiza a los personajes. Establece una semejanza entre los caracteres y la fábula y la pintura y los colores diciendo: “La fábula es, por consiguiente, el principio y como el alma de la tragedia; y, en segundo lugar, los caracteres. (Sucedé aproximadamente como en la pintura; pues si uno aplicase confusamente los más bellos colores, no agradaría tanto como dibujando una figura con blanco). La tragedia es, en efecto, imitación de una acción, y, a causa de ésta sobre todo, de los que actúan.”⁶⁸ La fábula es como el dibujo, los caracteres son como los colores. Así, los caracteres gozan de la mayor importancia después de la fábula. A continuación dedicaré un pequeño apartado para hablar sobre las cuatro cualidades de los caracteres.

El pensamiento: según el texto de la *Poética* se deduce que el pensamiento son aquellas expresiones por medio de las cuales los personajes demuestran o explican algo. O bien, que el pensamiento es lo que se expresa o se manifiesta a través de los que actúan. Aristóteles cree que el pensamiento “consiste en saber decir lo implicado en la acción y lo que hace al caso.”⁶⁹

La elocución: es la cuarta de las partes cualitativas verbales de la tragedia. Es la expresión mediante las palabras en verso y uno de los elementos necesarios como medio de imitación. Según él “llamo

⁶⁸ Ídem, pág. 146.

⁶⁹ Ídem, pág. 150.

[elocución] a la composición misma de los versos”.⁷⁰ Ahora bien, quedan las partes cualitativas no verbales de la tragedia que son para Aristóteles los [aderezos], la melopeya y el espectáculo.

La melopeya: o la composición del canto, “es el más importante de los aderezos de la tragedia, superior a la decoración-, es anterior a la tragedia misma, pues el ditirambo era un *himno cantado* en honor a Dioniso”.⁷¹

García Yebra opina que “Para Aristóteles era tan claro el sentido de la “melopeya”, que toda explicación le parecía superflua. Para nosotros, desgraciadamente, no está nada claro. No conocemos la música del teatro griego, y sabemos muy poco de la música griega en general.”⁷²

El espectáculo: Aristóteles da mucha trascendencia al texto desatendiendo la representación en su concepción de lo trágico, considera el aparato externo como algo accesorio, ya que en caso de que éste sea excesivo podría distraer al espectador de la aprehensión de la tragedia, que es, aparte de un conocimiento, una purgación de las pasiones a través del pensamiento.

⁷⁰ Ídem, pág. 146.

⁷¹ Ídem, pág. 266.

⁷² Ibidem.

I.1.4.1. La fábula

Es un elemento o parte fundamental de la tragedia, conforma la estructuración y la composición de los hechos, por esta razón se considera “como el alma de la tragedia”.⁷³ Ya que de ella depende su efecto específico, la *catarsis*, y a ella se supeditan las demás partes según un sistema orgánico de unidad o necesidad.

Aristóteles opina que la fábula (*mythos*) tiene sobre el resto de las partes de la tragedia la misma prioridad que el dibujo tiene sobre el colorido en las artes pictóricas; tal como el dibujo integra los colores, la fábula en sí ejerce la misma función en cuanto a las partes verbales de la tragedia.

También utiliza el término anteriormente mencionado para resaltar la composición y disposición de las acciones, los hechos para determinar el material mítico, y generalmente los hechos tomados de la tradición, que preceden a la composición de la fábula. Asimismo piensa que si el poeta hace su fábula partiendo de un tema mítico preexistente, tendría que ser fiel a la tradición.

En su explicación sobre la fábula, admite que el poeta tiene la posibilidad de inventar sucesos o hechos que no pertenezcan al acervo tradicional, a condición de que cumplan las necesidades y exigencias del género trágico. Es decir, que presenten escenas o situaciones de sufrimiento y que sean verosímiles etc...

⁷³ Ídem, pág. 149.

I.1.4.2. Partes de la fábula

Las partes de la fábula según él son: la peripecia, la anagnórisis o reconocimiento y el lance patético:

A) La peripecia:

La peripecia “es el cambio de la acción en sentido contrario”⁷⁴ Siempre tiene que producirse de un modo forzoso y verosímil, y no se trata de un simple cambio de situación, sino de una acción que emprende en determinado sentido un resultado opuesto. Aristóteles piensa que la mejor peripecia es la que conduce al héroe de la felicidad a la desgracia.

De la *Poética* se entiende que la peripecia no tendría que presentarse nunca como un mero producto de fatalidad, porque la inversión de la fortuna tendría un carácter de ultra determinación y sería arbitraria desde el punto de vista de la estructura de la fábula. Tampoco debería venir determinada por la culpa y el castigo, porque esto cuestionaría la excelencia de carácter postulada para el héroe trágico, la grandeza de su condición.

La tragedia presenta caracteres nobles, toda tragedia con peripecia debe presentar al héroe en una situación que vaya de la dicha al infortunio o al contrario, por ejemplo, en *Edipo*⁷⁵ llega un personaje para alegrar al protagonista Edipo y tranquilizarle por lo que respecta a su

⁷⁴ Ídem, pág. 163.

⁷⁵ Se trata de *Edipo rey* de Sófocles, quien Aristóteles tuvo muy presente, junto con Eurípides y Esquilo, al formular los principios de su concepción de la tragedia.

madre, revelándole su identidad, pero con ello produce, concretamente, el efecto contrario. Lo mismo en el *Linceo*,⁷⁶ en el que éste es conducido a la muerte, mientras Dánao le sigue para matarlo; pero en el curso de los sucesos resulta que éste último muere y aquél, en cambio, se salva. Entonces el héroe procura conseguir lo mejor y, absolutamente equivocado, alcanza lo peor, en eso consiste la peripecia.

B) La anagnórisis:

Por la anagnórisis se entiende la agnición o reconocimiento o en otro sentido, pasar de la ignorancia al reconocimiento, y teniendo que darse también de un modo forzoso y verosímil. Sin embargo, Aristóteles la define así “La agnición es, como ya el nombre indica, un cambio desde la ignorancia al reconocimiento, para amistad o para odio, de los destinados a la dicha o al infortunio. Y la agnición más perfecta es la acompañada de peripecia, como la del Edipo”.⁷⁷

De este modo el reconocimiento puede producirse con relación a acciones, objetos o personas, y puede ser un reconocimiento mutuo sea por la amistad o el odio o bien por la dicha o el infortunio. El modelo ideal del reconocimiento es el que viene acompañado de peripecia, tal es el ejemplo que nos ha dado el autor de la *Poética* sacado de la obra *Edipo rey*. El autor viene añadiendo en el capítulo 16 algunos casos de los cuales se observa cómo puede producirse el reconocimiento.

⁷⁶ Tragedia de Teodectes, autor del siglo IV.

⁷⁷ Aristóteles. *Poética*. Opus cit. Pág.164.

“En cuanto a las especies de agnición, en primer lugar está la menos artística y la más usada por incompetencia, y es la que se produce por señales. Y, de éstas, unas son congénitas, como “ la lanza que llevan los Terrígenas”, o estrellas como las que describe Cárcino en su *Tiestes*, otras, adquiridas, y, de éstas, unas impresas en el cuerpo, como las cicatrices, y otras fuera de él, como los collares, o como en la *Tiro* mediante una cestilla.

Por lo demás, de estas señales se puede usar mejor o peor; así Odesio, por su cicatriz, fue reconocido de un modo por su nodriza y de otro por los porqueros. Son, en efecto, más ajenas al arte las agniciones usadas como garantía, y todas las de esta clase; en cambio, las que nacen de una peripecia, como la producida en el Lavatorio, son mejores.

Vienen en segundo lugar las fabricadas por el poeta y, por tanto, inartísticas; así Orestes, en la *Ifigenia*, dio a conocer que era Orestes; ella, en efecto, se da a conocer por la carta, pero él dice por sí mismo lo que quiere el poeta, mas no la fábula. Por eso aquí se anda cerca del error mencionado, pues también él habría podido llevar algunas señales. Y en *Tereo* de Sófocles, la voz de la lanzadera.

La tercera se produce por el recuerdo, cuando uno al ver algo, se da cuenta; como la de los *Ciprios* de Diceógenes, pues, al ver el retrato, se echó a llorar, y la del relato de Alcínoo, pues, al

oír al citarista y acordarse, se le escaparon las lágrimas, y así fueron reconocidos.

La cuarta es la que procede de un silogismo, como en las *Coéforas*: ha llegado alguien parecido a mí; pero nadie es parecido a mí sino Orestes, luego ha llegado éste.

Y la del sofista Poliido acerca de *Ifigenia*; pues era natural que Orestes concluyera que, habiendo sido sacrificada su hermana, también a él le correspondía ser sacrificado. Y, en el *Tideo* de Teodectes, [Tideo dice] que, habiendo llegado con la esperanza de hallar a su hijo, perece él mismo. Y la de los Finidas; pues, al ver ellas el lugar, coligen su sino: que estaban destinadas a morir allí, pues allí también habían sido expuestas.

La mejor agnición de todas es la que resulta de los hechos mismos, produciéndose la sorpresa por circunstancias verosímiles, como en el *Edipo* de Sófocles y en la *Ifigenia*; era natural, en efecto, que quisiera confiar una carta. Tales agniciones son las únicas libres de señales artificiosas y collares. En segundo lugar están las que proceden de un silogismo.”⁷⁸

Así, Aristóteles pudo destacar el papel relevante del reconocimiento en la estructura trágica más idónea, en particular la que viene acompañada de peripecia.

⁷⁸ Ídem, págs..183-184-185-186.

C) El lance patético

Es la tercera y última parte de la fábula y significa: “Una acción destructora o dolorosa, por ejemplo las muertes en escena, los tormentos, las heridas y demás cosas semejantes.”⁷⁹ Es una parte fundamental en la fábula, puesto que la peripecia y la agnición sólo se dan en fábulas complejas; sin ellos puede haber tragedia, pero no sin el lance patético.

A pesar de que Aristóteles no lo aclara en su obra, existen tragedias en las que no suceden hechos de tipo cruento o sangriento en el orden de lo físico, pero si existe sufrimiento psíquico o moral.

Una de las cosas que Aristóteles prefiere que suceda en relación al lance patético, es que se produzca entre amigos, aliados o consanguíneos, ya que si un enemigo ataca o mata a su enemigo nada hará compasión a no ser el lance mismo, sin embargo, estas acciones suceden en el ámbito familiar generan dolor y extrañeza.

Cuando el lance patético se matiza en un hecho de carácter sangriento es preferible que éste suceda o se dé fuera del escenario y por supuesto fuera de la vista del espectador, porque el temor y la compasión deben resultar y proceder del sufrimiento mismo.

Aristóteles distingue cuatro posibilidades en el proceso de interrelaciones entre el conocimiento del parentesco, la ignorancia y la

⁷⁹ Ídem, pág.166.

ejecución del lance, dando ejemplos para cada caso. El primero de los cuales es el caso de Hemón que estaba a punto de matar a su padre Creonte en la *Antígona* de Sófocles, con pleno conocimiento del vínculo de sangre. El segundo, es lo que sucede en la *Medea* de Eurípides, en la que la madre asesina a sus hijos. El tercero, que el reconocimiento del vínculo sea posterior al lance, como en *Edipo* de Sófocles. El cuarto y último, que esté a punto de consumarse el lance patético y el reconocimiento del parentesco impida que se lleve a término, como en el caso de Ifigenia ante su hermano en la *Ifigenia en Táuride* de Eurípides. Así, podemos entender que las partes de la fábula han de estar enlazadas entre sí, no de manera fortuita, sino por necesidad.

I.1.4.3. Unidad, totalidad y magnitud de la fábula

Como queda dicho anteriormente, la tragedia es imitación de una acción completa y entera de cierta magnitud. Una acción completa, es la que acontece en un tiempo concreto, determinado por un inicio que plantea la situación, un desarrollo en el que los hechos han de transcurrir y un final como culminación y resultado de la acción misma.

Desde el punto de vista aristotélico la fábula tiene unidad, siendo ésta totalmente relativa, ya que a uno le puedan suceder múltiples cosas, aisladas en el espacio y el tiempo, sin que establezcan unidad alguna. También, varias acciones de una persona, de las cuales no resulta una única acción. Por eso, el autor de la *Poética* elogia la *Odisea* de Homero señalando que “ Al componer la *Odisea*, no incluyó todo lo que aconteció a su héroe, por ejemplo haber sido herido en el Parnaso y haber fingido

locura cuando se reunía el ejército, cosas ambas que, aun habiendo sucedido una, no era necesario o verosímil que sucediera la otra; sino que compuso la *Odisea* en torno a una acción única.”⁸⁰

La fábula es “entera” cuando tenga principio, desarrollo y final. A este respecto Aristóteles señala, aclarando este punto. “Es entero lo que tiene principio, medio y fin. Principio es lo que no sigue necesariamente a otra cosa, sino que otra cosa le sigue por naturaleza en el ser o en el devenir. Fin, por el contrario, es lo que por naturaleza sigue a otra cosa, o necesariamente o las más de las veces, y no es seguido por ninguna otra. Medio, lo que no sólo sigue a una cosa, sino que es seguido por otra.”⁸¹

En cuanto a la “magnitud” Aristóteles comenta: “Pues una cosa puede ser entera y no tener magnitud.”⁸² Es cierto que la magnitud no tiene nada que ver con una fábula entera o incompleta. Pero ¿Qué registros deben activar la magnitud y la belleza para ser considerados dentro del marco teatral ? La respuesta es: “puesto que lo bello, tanto un animal como cualquier cosa compuesta de partes, no sólo debe tener orden en éstas, sino también una magnitud que no puede ser cualquiera; pues la belleza consiste en magnitud y orden, por lo cual no puede resultar hermoso un animal demasiado pequeño [...], ni demasiado grande [...]; de suerte que, así como los cuerpos y los animales es preciso que tengan magnitud.”⁸³ Así fue la interpretación aristotélica teniendo en

⁸⁰ Ídem, pág. 165.

⁸¹ Ídem, págs. 152-153.

⁸² Ídem, pág. 152.

⁸³ Ídem, págs. 153-154.

cuenta que las principales especies de lo bello son el orden, la simetría y la delimitación.

Entonces, los tres requisitos necesarios para definir una fábula serían: unidad, totalidad y magnitud. Es decir: una acción transcurrida en un tiempo establecido, donde el comienzo y el final estén unidos por una trama que los sustente y que pueda ser considerada aislada del resto, por tener sentido en sí misma. Ha de concebirse entera, figura completa, ser considerada como un bloque de significado. En cuanto a la magnitud, la fábula debe estar dotada de un orden sublime que la represente, encuadrada en una proporción que defina su armonía.

I.1.5. Las tres unidades: acción, tiempo y lugar

La unidad de acción

La unidad de acción fue la única establecida por Aristóteles en su *Poética*, ya que él determina su sentido al señalar que no se debe confundir con la unidad del personaje principal en la tragedia. Puesto que a un solo hombre o mejor dicho a un solo personaje pueden acaecer muchas y muy diversas cosas que no tienen relación entre sí, ni forzosamente, ni siquiera por necesidad. También añade que la unidad de acción exige la necesidad de todas las partes de la fábula.⁸⁴ Asimismo las partes de toda acción tienen que estar ordenadas de tal manera que el conjunto resulte modificado y transtornado; pues aquello cuya presencia o ausencia no produce efecto alguno no es parte esencial del todo.

⁸⁴ Ídem, págs. 193-194.

La unidad de tiempo

En su comparación entre la tragedia y la epopeya es el único caso donde se habla de tiempo, señalando que ésta es ilimitada en el tiempo y debe tener una extensión mayor, y en la tragedia procura reducir su acción. Esto se puede deducir del siguiente texto:

“ La epopeya se distingue por la largura de la composición y por el verso. En cuanto al límite de la extensión, es conveniente el que hemos dicho; es preciso, en efecto, que pueda contemplarse simultáneamente el principio y el fin. Y esto será posible si las composiciones son más breves que las antiguas y se aproximan al conjunto de las tragedias que se presentan en una audición. Pero la epopeya tiene, en cuanto al aumento de su extensión, una peculiaridad importante, porque en la tragedia no es posible imitar varias partes de la acción como desarrollándose al mismo tiempo, sino tan sólo la parte que los actores representan en la escena; mientras que en la epopeya, por ser por ser una narración, puede el poeta presentar muchas partes realizándose simultáneamente, gracias a las cuales, si son apropiadas aumenta la amplitud del poema.”⁸⁵

Siempre lo trágico implica una acción límite y una elección en una situación de riesgo profundo. Por eso la asistencia activa del coro durante la mayor parte de la representación trágica exige la presentación de los hechos de la tragedia de manera continua en espacio corto de

⁸⁵ Ídem, págs. 219-220.

tiempo. La obra debe tener una extensión que permita que el paso de la desgracia a la dicha o de ésta a la otra se produzca según la verosimilitud o la necesidad de los acontecimientos.

La unidad de lugar

Sobre esta unidad Aristóteles no aporta ningún comentario. Sólo señala en el capítulo XXIV, en su comparación entre la epopeya y la tragedia, que en la última “no es posible imitar varias partes de la acción como desarrollándose al mismo tiempo, sino tan sólo la parte que los actores representan en la escena.”⁸⁶ Es probable que Aristóteles no citará la unidad de lugar porque está incluida en las condiciones materiales de la representación del teatro de su tiempo, que tenía un decorado fijo en el que debían desarrollarse los acontecimientos de una escena, de forma verosímil.

I.1.6. Fábulas simples y complejas

Las obras pueden ser simples o complejas, ya que se basan en las acciones de las que son imitación. Aristóteles ha definido perfectamente éstas, señalando que la acción simple es donde “se produce el cambio de la fortuna sin peripecia ni agnición”, la acción compleja “a aquella en que el cambio de fortuna va acompañado de agnición, de peripecia o de ambas”.⁸⁷

⁸⁶ Ídem, pág. 219.

⁸⁷ Ídem, pág. 163.

Todo eso debe derivar de la estructura misma de la obra, de modo que sea consecuencia de lo que ha sucedido antes, por necesidad o conforme a lo verosímil. Pues hay una gran diferencia en que algo ocurra por causa de un hecho o después del mismo.⁸⁸

I.1.7. Las cuatro cualidades de los caracteres

El carácter constituye el segundo componente de las partes cualitativas de la tragedia, el cual siempre va subordinado a la fábula y tiene por función producir el efecto catártico. Aristóteles define el carácter como “aquello que manifiesta la decisión, es decir, qué cosas, en las situaciones en que no está claro, uno prefiere o evita; por eso no tienen carácter los razonamientos en que no hay absolutamente nada que prefiera o evite el que habla.”⁸⁹ De la definición se deduce que la actitud del hombre ante las cosas no debería interpretarse nunca por separado de los demás factores.

Según Aristóteles los caracteres deben cumplir cuatro cualidades imprescindibles en la tragedia: buenos, adecuados, semejantes y consecuentes. Subraya la importancia de la primera cualidad estableciendo, que el carácter trágico no se contradice con su condición de personaje, partiendo de la bondad moral del mismo. En cuanto a la segunda cualidad de los caracteres, tampoco debe contradecirse, puesto que, han de adaptarse a la imagen general y a las expectativas previstas

⁸⁸ Lo que viene después de un hecho no es necesariamente consecuencia o efecto de este hecho.

⁸⁹ Aristóteles. *Poética*. Opus cit., págs. 150-151.

por la opinión común. En este sentido afirma Aristóteles que el carácter debe ser apropiado al personaje.

La tercera cualidad que es la semejanza tiene mucho que ver con la catarsis, porque el espectador se siente conmovido ante la inocencia del héroe. La semejanza implica que el carácter debe ser fiel a los tipos conocidos por la tradición, a la hora de representarlo, es decir, que el personaje trágico debe ser semejante a la naturaleza humana. De ahí, resulta que tampoco exista contradicción en relación con esta cualidad.

La cuarta se refiere a que los caracteres imitados deben ser consecuentes, supone que se manifiestan de acuerdo con sus rasgos. Pero según Aristóteles “aunque sea inconsecuente la persona imitada y que reviste tal carácter, debe sin embargo, ser consecuentemente inconsecuente.”⁹⁰ Se entiende de esta precisión, que si el protagonista en la tragedia no se manifiesta según los rasgos de los personajes imitados, habrá inconsecuencia. Incluso en el caso de que cuando el héroe interprete un papel que se aparta de las cualidades que le están conferidas. Si tuviéramos en cuenta su estado psíquico, podríamos deducir que su actuación, aún pareciendo contradictoria en relación a lo obvio, tendría la consideración de incongruencia consecuente, ya que su actitud está presionada por su circunstancia personal.

⁹⁰ Ídem, pág. 179.

I.1.8. La catarsis trágica

La catarsis trágica es la finalidad de la tragedia y siempre se refiere a los efectos sobre el espectador o en otras palabras su objetivo es conseguir determinadas reacciones en el público. Las interpretaciones del término han sido distintas y muy diversas a lo largo de la historia de la humanidad por parte de los comentaristas, preceptistas y pensadores contemporáneos a todos los niveles: morales, ascéticos, médicos, psicoanalíticos y estéticos.

Pero el concepto de catarsis resulta central en la concepción aristotélica de la tragedia. Él emplea el término en tres partes de sus obras, uno en el libro VIII de la *Política* y dos en su *Poética* : en el capítulo VI donde habla de la definición de la tragedia: “Es, pues, la tragedia imitación de una acción esforzada y completa, de cierta amplitud, en lenguaje sazonado, separada cada una de las especies, actuando los personajes y no mediante relato, y que mediante la compasión y temor lleva a cabo la purgación (*catarsis*) de tales afecciones”, por último, vuelve a mencionar el término, en el capítulo XVII para referirse a la salvación de Orestes, pero aquí usa este término con un sentido religioso de rito y de purificación, señalando que, “ A continuación, puestos ya los nombres a los personajes, introducir los episodios: pero que éstos sean apropiados, como, en Orestes, la locura, por la cual fue detenido, y la salvación mediante la purificación.”⁹¹

⁹¹ Ídem, págs. 189-190.

De todas formas, parece aceptado generalmente que la tragedia produce en el espectador un efecto catártico, mediante una acción mental o anímica, en un proceso de purificación, que se determina en endurecer el ánimo a través de una acción de renuncia y en reconstituir el equilibrio alterado por las pasiones del temor y la compasión que sienten los espectadores al ver los hechos dolorosos y trágicos que le ocurren a los héroes trágicos.

Así, el espectador o el lector, queda integrado en esta hipótesis de catarsis, en el conjunto de la comunicación literaria y forma parte muy fundamental del proceso de la comunicación de la tragedia.

I.1.9. Crítica del concepto aristotélico

La historia de la teoría literaria afirma que ésta partió de las investigaciones sobre el teatro, en particular sobre la tragedia que aumentó su interés a lo largo de las distintas épocas, a la luz de los escritos aristotélicos y de sus comentarios. A pesar de todo ello hay quien condena la teoría de Aristóteles por la insuficiencia en su contenido y su interpretación de muchos elementos de la tragedia y del teatro en general, la imprecisión sobre lo que es el Ditirambo y sus contradicciones con otros conceptos del propio Aristóteles, haciendo referencia a que:

“para la tragedia, falta toda referencia a sus temas heroicos y a los elementos trágicos con ellos relacionados: de ahí que con frecuencia se haya asumido que en ella perduran rituales del culto de los héroes o de los muertos en general. No es

sólo esto, sino que los coros de la tragedia en general, no sólo los trenéticos, están próximos a géneros que conocemos fuera de ella y que no tienen relación con el culto de Dioniso. ¿Cómo deducir toda la tragedia de un género lírico por lo demás mal definido, pero en todo caso dionisiaco?.⁹²

Así fue la visión de algunos especialistas que se han preocupado del análisis y la crítica de esta teoría. No solamente lo que acabamos de mencionar respecto a la concepción de la tragedia y su origen, sino que también existen elementos importantes ligados a la acción trágica y al héroe trágico, punto de vista de Aristóteles en toda la *Poética* y sus asunciones teóricas y metodológicas. Sobre ellas Francisco Rodríguez Adrados comenta:

“el punto de vista de Aristóteles en toda la *Poética* es principalmente formal, a más de insuficiente, como acabamos de decir, en este mismo aspecto; y carece de referencias a las características de la acción trágica y de la cómica, del héroe trágico y el cómico (salvo algunas muy generales). No entra en los valores religiosos del Teatro, que son patentes, ni plantea su relación con los diversos rituales griegos que conocemos fragmentariamente y que él conocía sin duda mejor.”⁹³

Se observa que las indicaciones y referencias de Aristóteles sobre los orígenes del teatro son muy breves. Pero es injusto decir que estas

⁹² Rodríguez Adrados, Francisco. *Fiesta, comedia y tragedia*. Alianza editorial, Madrid, 1983. Pág. 22.

⁹³ Ibidem.

alusiones, “ no tienen otra finalidad que ilustrar y prestar apoyo a su definición de los géneros teatrales por él conocidos, [...]. No se trata, pues, de una historia del teatro construida sobre documentos, sino de una construcción basada en la teoría aristotélica de la *entelékheia* o entelequia.”⁹⁴ Porque los conceptos varían de uno a otro, de una época a otra, él expuso su teoría según un panorama dramático existente en aquel entonces. Por eso no debemos despreciar un magnifico esfuerzo como el del autor de la *Poética*, y simplemente no es cuestión de afirmar o negar un principio concreto, es un estudio y análisis relacionado con la tragedia en un tiempo determinado.

Conviene señalar que, aparte del interés teórico por el teatro, y concretamente por la tragedia en la concepción aristotélica, él destaca una problemática que será objeto de discusión y estudio en todas las poéticas y teorías. Muchos de ellos podrán permanecer en el olvido, si no estuvieran inscritos en la *Poética*. Esto quiere decir que, durante muchos siglos, el concepto de tragedia se movió manejado por los hilos que Aristóteles había establecido.

La crítica constructiva siempre da sus frutos y conduce al mejor camino a la hora de hacer una valoración, teniendo en cuenta que los criterios son totalmente relativos y los mejores argumentos son los que salen de los estudios profundos. En este sentido comparto la opinión de María del Carmen Bobes Naves en que, “la *Poética* y sus comentarios, se

⁹⁴ Ídem, pág. 23.

centraron en el texto escrito y no atendieron apenas a la representación”.⁹⁵

Probablemente hay más confusión en algunos puntos que otros, confusión que surge de un enfoque abstracto de los problemas de la tragedia. A pesar de todo, John Howard Lawson opina que “Aristóteles, el enciclopedista del mundo antiguo, ha ejercido con vasta influencia en el pensamiento humano, pero en ningún campo del pensamiento su dominio ha sido tan completo e indiscutido como en el de la teoría dramática. Lo que ha llegado hasta nosotros de la Poética son sólo fragmentos; pero hasta en esa forma fragmentaria, las teorías aristotélicas sobre las leyes dramáticas son notables por su precisión y amplitud.”⁹⁶

Aristóteles rompe con su crítica el pensamiento que Platón, su maestro, había impulsado a través de la Academia. Sus estudios sobre el hombre y la esencia del ser, le autorizan a plantear nuevas teorías acerca de la filosofía, de la realización verdadera del hombre que lucha por buscar su esencia. Su pensamiento independiente, le lleva a profundizar en todos los aspectos en los que la experiencia humana produce una fisura, y a través de la aportación teórica que expone sobre la tragedia, nos muestra cómo la historia sólo es capaz de narrar lo particular, mientras que la literatura abarca lo universal.

Desde los tiempos del autor de la Poética, la función del drama no ha sido sino despertar al temor y la compasión, es decir, provocar en el

⁹⁵ Bobes Naves, María del Carmen. *Teoría del teatro*, Arco/ libros, Madrid, 1997. Pág. 17. Prólogo escrito por María del Carmen Bobes Naves.

⁹⁶ Howard Lawson, John. *Teoría y técnica de la escritura de obras teatrales*. Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España. Madrid, 1995. Pág. 49.

espectador, a través de la interpretación, determinadas fuentes de goce afectivo, que en la vida íntima y cotidiana no se les permite un lugar. La contemplación de una representación dramática produce en adulto, lo que el niño vendría a cumplir en el niño, eso es, la prohibición de identificarse con el protagonista y así recrearse en los sentimientos que la acción produce.

Por este motivo, la tenacidad de Aristóteles en promulgar que la tragedia debe tener rasgos de certeza y realidad, le convierte en máxima autoridad en el terreno teórico de la literatura, ya que percibo que el espectador sólo puede sentirse conmovido, si la historia planteada logra adentrarse en su corazón, donde el drama literario y el drama humano, formen un solo cuerpo.

La condición humana, desde el principio de los tiempos, es la misma. Las circunstancias que caracterizan las diferentes épocas, sólo nos hablan de lo particular en el hombre, pero la causa misma de la existencia, el germen que nos constituye como humanos, a través de la historia, tiene su origen en las emociones y sentimientos que nos determinan y por lo tanto que nos convierten en universales en el espacio y el tiempo.

I.2.LA TRAGEDIA EN EL RENACIMIENTO ESPAÑOL

I. 2.1. El concepto de tragedia en el Renacimiento Español

Desde Aristóteles hasta el siglo XVI, o más exactamente hasta el florecimiento teatral del Renacimiento, la teoría dramática en su sentido formal, estuvo estancada, inmóvil y desactivada a lo largo de la Edad Media, pues, aunque los trovadores y las fiestas rurales crearon una tradición teatral, ésta no estuvo relacionada ni sujeta a ninguna evolución de carácter crítico hasta que florece el Renacimiento.

Ahora bien, después de este salto a través de varios siglos, aparecerán los traductores y comentaristas de los clásicos, con sus concepciones tradicionales sobre la tragedia. También surge una escuela de autores trágicos y un grupo de intelectuales bien formados en las letras clásicas, éstos han servido de guías de los autores trágicos de aquel período a la crítica posterior.

Conviene señalar que la mayoría de escritores y artistas de aquella época, siguieron los cánones marcados por los antiguos y cualquier análisis posterior fue considerado inadmisibile. Alfredo Hermenegildo dice a este respecto: “El sumo ideal a que podía aspirar cualquier escritor o artista era seguir al pie de la letra las huellas de los antiguos. La mayor perfección se cifraba en llegar a igualarlos. Lo que podríamos llamar la ortodoxia estética estaba contenida únicamente en las obras de los griegos y romanos y en las reglas que ellos siguieron.”⁹⁷

⁹⁷ Hermenegildo, Alfredo. *La tragedia en el Renacimiento español*. Editorial Planeta, Barcelona, 1973. Pág. 21.

Entre los teóricos de la tragedia destacan Alonso López Pinciano⁹⁸, autor de *Philosophia Antigua Poética*,⁹⁹ una de las obras importantes que tratan en profundidad la teoría de los géneros literarios aunque de carácter filosófico, completando el pensamiento de Aristóteles.

González de Salas¹⁰⁰, que desde muy niño se dedicó al estudio de las Letras, tenía buen dominio de hebreo, griego y latín. Tras adquirir grandes conocimientos en geografía, historia y filosofía castellana, estuvo en contacto permanente con los sabios de aquella época. Es autor del libro *Nueva Idea de la Tragedia Antigua o Ilustración última al Libro Singular de Poética de Aristóteles Stragirita*.

La magnífica aportación de Francisco Cáscales¹⁰¹ en su obra preceptista *Tablas poéticas*, publicada en 1617, está dividida en diez tablas, de las cuales, nos interesan, las cinco últimas que tratan de los géneros poéticos. Más adelante comentaré detalladamente a los tres preceptistas mencionados, a través de sus puntos de vista en la concepción trágica.

⁹⁸ Según Hermenegildo, el Pinciano es un idealista decidido, como otros muchos partidarios de la mimesis, entendida por ellos de un modo muy opuesto al del naturalismo.

⁹⁹ La obra contiene trece epístolas, la que nos interesa en cuanto a la tragedia es la epístola número VIII.

¹⁰⁰ Iusepe Antonio González de Salas nació en Madrid hacia el año 1588. Su estilo y ortografía son oscuros y afectados, sin embargo el fondo de su obra es una demostración extraordinaria de su vasto conocimiento de las doctrinas de Aristóteles sobre la tragedia.

¹⁰¹ Francisco Cáscales fue profesor de Humanidades en Cartagena y catedrático de gramática en el Colegio de San Fulgencio, de Murcia. En su obra hizo una ordenación, ampliación y exégesis de las normas horacianas.

I.2.2. La aportación teórica de los autores trágicos del Renacimiento

Al hablar de la tragedia en el Renacimiento español debemos destacar un grupo de intelectuales dedicados al teatro, que alteraron trabajos de creación con otros dedicados a la preceptiva. Juan de la Cueva, Cervantes, Andrés Rey de Artieda y Lupercio Leonardo de Argensola, todos ellos forman el grupo de trágicos del siglo XVI. Su aportación en lo que se relaciona con las traducciones y adaptaciones a los griegos y latinos era muy escasa, solamente quisieron sustituir las notas y puntos que formularon Juan del Encina y Torres Naharro. No obstante, estos trágicos no aplicaban a sus obras sus teorías de teatro cuando se dramatizaban, sino que éstas siempre han sido resultado de sus creaciones.

Juan de la Cueva está considerado como uno de los ejes importantes en el teatro español de aquel entonces, ha sido el punto de enlace entre la corriente clasicista, establecida por los teóricos renacentistas, y la escuela dramática nacional de Lope de Vega. En los últimos años de su vida se convirtió en teórico.

Del comentario que hizo Menéndez Pelayo en su libro *Historia de las ideas estéticas en España*, se deduce que las bases teóricas de Juan de la Cueva se reducen solo a la imitación y a la verosimilitud, siguiendo los pasos de Aristóteles. Tampoco pudo ser fiel a sus ideas y en la práctica sus obras están libres de toda influencia antigua. “Hizo romances históricos, en verdad malísimos; hizo comedias y tragedia nada clásicas. [...] Ciertamente que nadie se atreverá a poner en cortejo las desaliñadas y redundantes epístolas de Juan de la Cueva, esclavo siempre de su

facilidad prosaica, con la bruñida versificación y la severidad dogmática de Boileau, en quien cada verso nació predestinado para andar en boca de las gentes como aforismo.”¹⁰² No obstante, hay que reconocer que Juan de la Cueva fue quien puso de moda el empleo de cuatro actos con variedad de metros.

En cuanto a la teoría y la práctica “tuvo atisbos y vislumbres geniales, pero nunca concepciones completas. Y por no dejar una obra perfecta y acabada, fue atropellado por los mismos a quienes había abierto el camino. Al poderoso ingenio de Cueva le faltó la cultura de Virués o la energía vital de Lope, para habernos dejado casi construido todo el andamiaje del teatro español.”¹⁰³

Sin embargo, Ruiz Ramón cree que “Cueva rompe una lanza, valientemente, por la nueva dramaturgia, y reclama su parte como iniciador. Su defensa de la libertad artística del teatro español se basa en las nuevas necesidades que los nuevos tiempos han traído consigo. No es por ignorancia del arte, sino por voluntad de acomodación a la edad presente, por lo que los dramaturgos españoles han arrinconado reglas y preceptos clásicos.”¹⁰⁴

Es importante recordar que Cervantes realizó alguna aportación como autor trágico teorizante, aunque es difícil clasificar sus obras dramáticas cronológicamente y muchas de las comedias que se

¹⁰² Menéndez Pelayo, Marcelino. *Historia de las ideas estéticas en España*. II. Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Madrid. 1961. Págs. 260-261.

¹⁰³ Hermenegildo, Alfredo. *La tragedia en el Renacimiento español*. Opus cit. Pág.34.

¹⁰⁴ Ruiz Ramón, Francisco. *Historia del teatro español (desde sus orígenes hasta 1900)*. Cátedra. Madrid. 1996. Pág. 113.

representaron entre 1583 y 1585 son desconocidas. Se han conservado *La Numancia* y *El trato de Argel*, que son de la misma época. Por un lado, Alfredo Hermenegildo opina que Cervantes:

“Sin duda, el contradictor más famoso del teatro antiguo español. Busca su superación partiendo de las ideas trágicas griegas. El problema surge precisamente de la necesidad de compaginar el rigorismo clasicista que en teoría predicaba Cervantes, con la manifiesta infracción de las supuestas reglas clásicas que aparece en todos sus dramas.”¹⁰⁵

Por otro, Menéndez Pelayo distingue cuatro impulsos en las doctrinas literarias del autor de *La Numancia*:

“Primero, el respeto a una tradición literaria tenida por infalible, respeto más bien habitual y mecánico que nacido del propio convencimiento; el segundo, el mal humor contra los poetas noveles que habían arrojado del teatro a sus predecesores naturales, o la escuela de Juan de la Cueva y de Virués, a la cual pertenecía Cervantes; tercero, el buen gusto ofendido por dislates evidentes, no tanto por la inobservancia de las unidades de lugar y de tiempo, como por la monstruosa confusión de tiempos y lugares que en el breve espacio de tres jornadas abarcaba una crónica entera; cuarto, la preocupación del fin moral del teatro.”¹⁰⁶

¹⁰⁵ Hermenegildo, Alfredo. *La tragedia en el Renacimiento español*. Opus cit. Pág. 32.

¹⁰⁶ Menéndez Pelayo, Marcelino. *Historia de las ideas estéticas en España*. Opus cit. Pág. 276.

Así, se pueden comprender las contradicciones dramáticas que existen entre las razones y las teorías estéticas, a la luz de la intención moralizadora de Cervantes.

Conviene señalar que el valenciano Micer Andrés Rey de Artieda, el autor de la tragedia de *Los amantes de Teruel*, está considerado como uno de los miembros del grupo neosenequiano del siglo XVI. Según Menéndez Pelayo, la obra citada es una demostración de que su autor ha sido “afiliado a la escuela de Virués y Lupercio Leonardo. Era por consiguiente, Artieda, del mismo modo que Cervantes, uno de los dramaturgos rezagados y vencidos, y, por tanto, uno de los descontentos contra Lope, contra Tarrega y Aguilar, que en su propia ciudad de Valencia le habían sustituido en el teatro.”¹⁰⁷

Antes de salir de este apartado hay que mencionar el papel, no menos importante que desempeñó el aragonés Lupercio Leondro de Argensola, el dramaturgo modelo de la historia de la tragedia en el siglo XVI. Cuando era estudiante en la universidad escribió tres tragedias: *Filis*, *Alejandra* e *Isabela*, la primera de las cuales se ha perdido. Francisco Ruiz Ramón da su opinión al respecto destacando los puntos de diferencia entre el último y sus contemporáneos:

“Su teatro- y, en general, *ese teatro*- no interesaba. Lope de Vega, y con él otros muchos, escribían un teatro nuevo, o, mejor, *otro* teatro. Y ése es el que triunfaba, el que exigía el público,

¹⁰⁷ Ídem, pág. 280.

consciente de sus gustos y de sus apetencias. Argensola protesta contra ese *otro* teatro y lo ataca. No responde a sus ideas sobre el arte dramático ni al fin eminentemente educador y moralizador de éste. Pero en lugar de seguir escribiendo, se calla. Su idea de la tragedia no tiene vigencia alguna. A diferencia de Virués, de Juan de la Cueva o, incluso del mismo Cervantes, que adoptan un compromiso con las nuevas tendencias o que, con más o menos consecuencia, van a dar en ellas, Argensola- ejemplar en esto- no escribe ninguna tragedia más.”¹⁰⁸

Se ha hecho referencia a que Argensola afirma su posición senequista, moralizadora dentro de la literatura española¹⁰⁹ y cree que la verdadera poesía abrió camino a la filosofía moral para que introdujese sus preceptos en el mundo.

I.2.3. Definición y exposición de los elementos de la tragedia según los preceptistas del Renacimiento

El estudio de la definición y elementos de la tragedia, se basa en las concepciones teóricas de los tres preceptistas famosos de aquella época: González de Salas, Pinciano y Francisco Cáscas, ya que son los únicos teóricos que han podido reunir un auténtico módulo doctrinal sobre la tragedia. Las líneas generales de éstos serán las mismas que en la literatura griega o latina.

¹⁰⁸ Ruiz Ramón, Francisco. *Historia del teatro español (Desde sus orígenes hasta 1900)* Opus cit. Pág. 107.

¹⁰⁹ Hermenegildo, Alfredo. *La tragedia en el Renacimiento español*, Opus cit. Pág. 34.

En cierto sentido, hay que tener en cuenta que los preceptistas hacen sus estudios sobre la tragedia y sus elementos, teniendo como modelo ejemplar la tragedia clásica. Sobre el acercamiento teórico a la tragedia y el cultivo del género trágico dice Alfredo Hermenegildo: “son dos aspectos de un mismo intento generalizado: crear en España una tragedia nacional. Si tenemos en cuenta no los elementos que componen e integran la tragedia, sino una concepción muy general del arte trágico, nuestros preceptistas se alejan notablemente de los antiguos y se incorporan a la corriente de renovación de la tragedia iniciada años antes por los autores dramáticos.”¹¹⁰

I.2.3.1. Definición de la tragedia

Francisco Cáscales traduce la definición tal como Aristóteles y confiesa: “Como yo lo digo lo dize Aristóteles”¹¹¹ La definición es como sigue: “La tragedia es imitación de una acción illustre, entera y de justa grandeza, en suave lenguaje dramático, para limpiar las pasiones del ánimo por medio de la misericordia y miedo.”¹¹²

La traducción de Pinciano de la definición es la siguiente:

“Tragedia es imitación de acción graue y perfecta y de grandeza conueniente en oración suave, la cual contiene en sí las tres formas de imitación, cada una de por sí, hecha para la [sic]

¹¹⁰ Hermenegildo, Alfredo. *La tragedia en el Renacimiento español*. Opus cit. Pág. 37.

¹¹¹ Cáscales, Francisco. *Tablas Poéticas*. Espasa Calpe, Madrid. 1975. Pág 185.

¹¹² Ibidem.

limpiar las pasiones del alma, no por enarración, sino por medio de misericordia y miedo”¹¹³

A parte de su traducción de la definición aristotélica, él pretende dar su propia definición de la tragedia, pero ésta es casi igual a la anterior:

“ Tragedia dixera yo que es imitación actiua de acción graue, hecha por limpiar loa ánimos de perturbaciones por medio de misericordia y miedos.”¹¹⁴

La de González de Salas es confusa y larga, pero sigue el mismo ritmo, dice:

“Es una imitación severa, que imita i representa alguna Acción cabal, i de cantidad perfecta; cuya locución sea agradable, i deleitosa, i diversa en los lugares diversos; no empero empleándose en la simple narración, que alguno haga; sino que introduciéndose diferentes personas, de modo sea imitada la Accion, que mueva a Lastima, i a Miedo, para que el ánimo se purgue de los afectos semejantes.”¹¹⁵

En cierto sentido, existen pocas diferencias entre los tres preceptistas y ninguno de ellos se atreve apartarse de lo expuesto por Aristóteles en su *Poética*.

¹¹³ Pinciano, López. *Philosophia Antigua Poética*. II. Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Instituto Miguel de Cervantes. Madrid. 1953. Pág. 307.

¹¹⁴ Ídem, págs 316-317.

¹¹⁵ Antonio González de Salas, Iusepe. *Nueva Idea de la Tragedia Antigua*. I. Reimpreso Por Antonio de Sancha. 1778. Pág 16.

Se observa que Pinciano concentra su atención en que la tragedia ha de ser grave, que la obra sea perfecta y acabada, puesto que no debe tener dos partes, ni siquiera quedar sin terminar. La obra tiene que reunir y compaginar las tres formas de imitación, que son la música, la tripudia y el metro, los cuales tienen que estar reunidos y en diferentes tiempos. También su enfoque sobre la finalidad trágica ha sido muy claro cuando dice: ‘limpiar las pasiones del ánimo’ y esto es común a toda poética. La verosimilitud es una base principal en la concepción trágica de Pinciano y cree que lo irreal verosímil es preferible a lo real inverosímil.

Pero González de Salas en su definición sobre la tragedia, cree que ésta es una imitación de una acción severa, con lo cual se distingue de la comedia, llena de rasgos apacibles. Por acción cabal, entiendo, lo que ya dijeron teóricos anteriores: que la acción ha de ser acabada y completa. Insiste también, como Pinciano en que la tragedia debe mover a lástima y a miedo, porque la finalidad del teatro es curar el ánimo de estos afectos.

De todos modos estos comentarios son simples y suelen ampliar el sentido de las definiciones, ya que las tres definiciones contienen el espíritu aristotélico y cada uno de nuestros preceptistas lo ha expresado a su manera, temiendo alejarse de la fuente más antigua del autor de la *Poética*.

I.2.4. Las partes de la tragedia según los preceptistas

López Pinciano y Francisco Cáscales coinciden no sólo en que la tragedia tiene partes de cantidad y de calidad, apartándose de la teoría de

los ejes cuantitativo y cualitativo propuesta por Aristóteles, sino que la nomenclatura de los términos apenas difiere entre ambos. A continuación expongo un esquema de las divisiones establecidas por los dos preceptistas.

| Eje cualitativo | | | |
|------------------|--------------|----------|--------------|
| Pinciano | 1-Fábula | Cáscales | 1-Fábula |
| | 2-Costumbres | | 2-Costumbres |
| | 3-Sentencia | | 3-Sentencia |
| | 4-Lenguaje | | 4-Locución |
| | 5-Música | | 5-Música |
| Eje cuantitativo | | | |
| Pinciano | 1-Prólogo | Cáscales | 1-Prólogo |
| | 2-Episodio | | 2-Episodio |
| | 3-Éxodo | | 3-Éxodo |
| | 4-Choro | | 4-Chórico |

Pinciano hace otra división, en la que ordena la totalidad en cinco actos, pero que en realidad, no corresponden a la práctica de los trágicos.

| | | | |
|-----------------|--------------|---|------------|
| | Prólogo | → | Prótasis |
| | 1°. Acto | → | Epítasis |
| Pinciano | 2° y 2° Acto | → | Catástasis |
| | 4° Acto | → | Éxodo |
| | 5° acto | → | Catástrofe |

I.2.4.1. Las partes cuantitativas de la tragedia

Cáscales ha reunido las partes cuantitativas de la tragedia, cada una con su definición, en el párrafo siguiente:

“Prólogo es una parte de la tragedia donde se arma y asienta la fábula, abriendo las canjas y fundamentos de la acción que se imita. Episodio es lo que se representa entre choro y choro. Éxodo es la última parte de la tragedia, después del qual no puede haver choro. El choro, unas veces cantava, otras hablava. Quando cantava, cantavan todos; quando hablava, uno del choro, no más. Avezes se devidía el choro en dos partes, y se iva la una y quedava la otra.”¹¹⁶

Antes de mencionar lo que Pinciano ha aportado sobre las partes cuantitativas en la tragedia conviene señalar la etimología del término tragedia. Ya que el autor de *Philosophía Antigua Poética* hace alusiones al respecto, dice que Tragedia viene de (tragos) y tragos que significa el cabrón, era premio. Así lo dice: “ digo de la tragedia q [ue] agora se ha dicho assí, porque tragos, que significa el cabrón, era premio de ve [n]cedor en tal poema.”¹¹⁷

Respecto a la definición de las partes de cantidad según Pinciano en su libro antes citado, no están puestas en el mismo orden que hizo al hablar de ellas, puesto que empieza su exégesis por el coro, que es el

¹¹⁶ Cáscales, Francisco. *Tablas Poéticas*. Opus cit., págs.199-200.

¹¹⁷ Pinciano, López. *Philosophía Antigua Poética*, Opus cit. pág. 304.

último seguido de lo demás. Seguiré el orden que hemos realizado cuando hablábamos anteriormente sobre la concepción aristotélica para evitar confusiones. Las definiciones de cada parte según Pinciano son como sigue:

Prólogo: “ Y del prólogo digo q [ue] es assí llamada aquella parte de la tragedia que es puesta ante la entrada del choro.” ¹¹⁸ Episodio: “ El qual en la trágica tiene su lugar entre choro y choro, que es dezir entre las músicas, y es también dezir que ni el prólogo ni el éxodo tienen algo del episodio.” ¹¹⁹ El éxodo: en los textos de Pinciano no tiene determinada definición y viene mezclado con otras partes, ¹²⁰ precisamente en la otra definición a la cual hemos aludido. De todas maneras es el fin de la tragedia, porque después del cual ya el coro no vuelve a cantar otra más. El coro: “ choro fue, acerca de los antiguos, dicho la junta de los actores y representantes en la qual vna hablaua en vez de todas ju[n]tas o todas ju[n]tas ca [n] tauan o llorauan.” ¹²¹ Añade diciendo que el coro fue dividido en tres partes párodo, estásimo y como, y que no todas eran necesarias. El párodo: “se dezía la entrada primera, donde se refería la ocasión de la venida del choro.” ¹²² El estásimo: “quando éste estaua junto co [n] tando alguna miseria sucedida: llamóse assí porque hablaba o cantaua en metro estantes y graues y jambos o espondeos, huendo siempre de los leues, quales son anapestos y trocheos.” ¹²³ El como: “ se dezía quando el choro lamentaua algún caso graue.” ¹²⁴

¹¹⁸ Ídem, pág. 370.

¹¹⁹ Ídem, pág. 373.

¹²⁰ Ídem, pág. 375.

¹²¹ Ídem, pág. 369.

¹²² Íbedim.

¹²³ Ídem, págs. 369-370.

¹²⁴ Ídem, pág. 370.

Se nota que no existen diferencias entre lo que han mencionado Pinciano y Cáscales sobre las partes cuantitativas de la tragedia y la concepción de Aristóteles de las mismas, parece que están siguiendo ésta con una gran fidelidad. Solamente teniendo en cuenta la terminología que emplearon para traducir y algunas consideraciones generales como los que vamos a ver.

En relación a la primera parte que es el prólogo, Aristóteles así lo denominó, pero ellos lo llamaron primer acto. En la segunda parte, los episodios tienen lugar entre un coro y otro, quiere decir entre las partes musicales. Pero los episodios pierden luz y brillantez si se mezclan con los prólogos y éxodos, según Pinciano.

La cuarta y última parte cuantitativa que es el coro, compone la esencia de la fábula y ha de actuar de la misma forma que los demás personajes para estructurar y componer la acción. En cuanto al número de miembros que componían el coro antiguo era de cincuenta, pero más adelante en tiempos de Sófocles se redujo hasta quince personas. En aquel tiempo aparecía el coro en tres grupos de cinco personas o en cinco grupos de tres personas.

Según González de Salas,¹²⁵ el coro ha de plantear temas convenientes con la idea trágica principal y fue criticado lo que algunos trágicos hacían con sus coros, en relación al planteamiento general de los

¹²⁵ Antonio González de Salas, Iusepe. *Nueva Idea de la Tragedia Antigua*. Opus cit. Pág. 18.

mismos, ya que la misión principal del coro como acabamos de mencionar, era plantear la acción trágica.

Pero ahora se nos plantea una pregunta, ¿ El coro ha cumplido con su objetivo fundamental durante los tiempos del Renacimiento o lo que acabamos de recoger era algo teórico? En este sentido la respuesta de Alfredo Hermenegildo es definitiva al indicar que “ El sentido auténtico del coro se perdió en la España del siglo XVI y, aunque se conserva, en apariencia formal en algunos casos, prácticamente fue absorbido o reemplazado por otros elementos.”¹²⁶

Durante la intervención de los coros se cantaba, tocaba y bailaba. Según González de Salas, de acuerdo con Aristóteles el coro se divide en tres partes:

- 1- Párodo: Pieza cantada por el coro completo, al salir a escena.
- 2- Como: Lamentación interpretada por el coro.
- 3- Estásimo: Momento en el cual, el coro permanece quieto.

¹²⁶ Hermenegildo, Alfredo. Opus cit. Pág.63.

I.2.4.2. Las partes cualitativas de tragedia

Sobre las partes de calidad, Francisco Cáscales habla generalmente de éstas, sin mencionar una formula que las reúna. De todos modos lo que no ha hecho el autor de *Tablas poéticas*, López Pinciano lo pudo hacer en esta definición: “Según su calidad, se diuide la tragedia en seys partes: en fábula, costumbres, lenguaje, sentencia, música y aparato. Destas dos vltimas partes, que son aparato y música, poco tenemos que dezir, porque tocan más a la representación y representantes que no a la poesía y poeta.”¹²⁷

La fábula: es la primera de las partes de calidad debido a su importancia en la composición de la tragedia. Como tenemos que hablar sobre las clases de la misma, de una manera clara y ordenada, prefiero dedicar un apartado al respecto después de las demás partes que a continuación vamos a ver.

Las costumbres del héroe trágico: desde el punto de vista de Pinciano son iguales que Aristóteles. No solamente están de acuerdo en las condiciones del héroe trágico, sino también en la relación entre la fábula y dichas costumbres, puesto que tienen que ser unidas a lo largo de la obra. Cáscales manifestó algunas diferencias sobre las condiciones y los caracteres de la persona trágica con el autor de la *Poética*, ya que el primero cree que la persona trágica, de un lado, no debe ser ni buena ni mala, porque si dicha persona esta cargada de buenas cualidades y virtudes, el espectador se indignará al ver que se persigue injustamente

¹²⁷ Pinciano, López..Opus cit. Pág. 347.

hasta la muerte a una persona. De otro, si es mala, el oyente se alegrará, rompiendo así el fin de la tragedia. “Si uno, siendo excelente en virtud y bondad, padece o es castigado, mueve a indignación contra la justicia de la tierra. Y si el facinoroso y malo padezca calamidad, siendo aquella calamidad y miseria por sus pecados, no es digno de conmiseración. Serálo, pues, aquel que padece por algún pecado hecho sin malicia, por imprudencia y por algún error humano.”¹²⁸

En cuanto a la opinión de Pinciano sobre las condiciones de la persona trágica, vemos que él ha destacado las siguientes cualidades, siguiendo también a Aristóteles. “que sea honesta, loable y virtuosa, que es la que deue enseñar el poeta, poniendo al bueno galardón, y, al malo, castigo, como en la fábula trágica morata diximos. Y buena costumbre es también que la persona en la tragedia enseña con sus palabras honestas y graues, y con los hechos honestos y justos; yo debaxo de buena costumbre.”¹²⁹ No solamente esto, sino también las condiciones tienen que ser semejantes a la persona que representan y constantes para garantizar que el mismo personaje no aparezca con otras costumbres distintas. También tienen que ser convenientes y propias a la persona a que se atribuyen.

González de Salas siguió el camino del autor de la *Poética* como Pinciano, pero la diferencia entre el primero y el último consiste en que el carácter semejante requiere rigor histórico con los personajes que salen a escena. Sobre este punto Alfredo Hermenegildo daba su explicación

¹²⁸ Cáscales, Francisco. *Tablas poéticas*. Opus cit. Pág. 188.

¹²⁹ López Pinciano. *Philosophía Poética Antigua*. Opus cit. Pág 360.

aclarándonos de antemano la diferencia entre teoría y práctica por parte de los autores trágicos. “A pesar de haber situado casi todas las tragedias en un marco histórico, los trágicos del Renacimiento español no observaron en modo alguno la condición que, más tarde, González de Salas quería mantener. El mismo Bartolomé Leonardo de Argensola había recomendado una buena preparación histórica antes de lanzarse por los caminos del arte. Los trágicos no aceptaron el principio. Y podemos ver en ello uno de los puntos de discordia que hubo entre teorizantes y autores de tragedia.”¹³⁰

Generalmente existe una coincidencia entre las condiciones del héroe trágico señaladas por los preceptistas del Renacimiento y las condiciones clásicas señaladas por Aristóteles.

El lenguaje: es uno de los elementos importantes que componen la tragedia y parte de la misma, según Aristóteles y los preceptistas. Pinciano define dicha parte de la tragedia así: “ La tercera parte de la tragedia era la oración o el lenguaje, acerca del qual no tengo más que dezir de que ha de ser como el mismo Aristóteles dixo: jocundo; y yo añadido: estilo alto.”¹³¹ Generalmente la acción trágica exige este tipo de lenguaje para que se advierta a la gravedad y grandeza de la tragedia.

Francisco Cáscas pone de manifiesto que el lenguaje ha de ser “ suave lenguaje, que es el verso, y dramático, porque el trágico introduce

¹³⁰ Hermenegildo, Alfredo. *La tragedia en el Renacimiento español*. Opus cit. Pág. 59

¹³¹ Pinciano, López. *Philosophía Poética Antigua*. Opus cit. Pág. 363.

siempre a otros hablando.”¹³² En realidad, no habla de la elaboración, de la grandeza y de la gravedad del lenguaje trágico, ni siquiera a su relación con la acción trágica. Sin embargo González de Salas dice: “son indignos los versos humildes de la Tragedia, como serían de la grave matrona los deshonestos meneos que hiciesse bailando quando la obligassen a salir en alguna fiesta, entre Sátiros lascivos i descompuestos.”¹³³

No hay otra salida más que reconocer la importancia y la utilidad del estilo elevado y evitar la “humildad” del estilo para la tragedia. No cabe duda de que los preceptistas del Renacimiento siguen a Aristóteles en este punto y las modificaciones y redacciones hechas por éstos no son diferencias, sino que son apuntes para esclarecer sus opiniones sobre el lenguaje de la tragedia.

La música: es la última de las partes de calidad de la tragedia y se utilizaba en las actuaciones y escenas del coro. Era elemento importante para el teatro, en general, y para la tragedia y personas trágicas, en particular. Por el escaso conocimiento sobre la música por parte de los preceptistas no tenemos muchos detalles de ella incluso en la *Poética* de Aristóteles no se habla de los métodos empleados en aquella época. Parece que “La música se perdió en Grecia como complemento de la tragedia, y los trágicos del Renacimiento español ya no se preocuparon de

¹³² Cáscales, Francisco. Opus cit. Pág. 185.

¹³³ Salas, Gonzáles. Opus cit. Pág. 140.

ella.”¹³⁴ Quizás, por este motivo, Aristóteles y los preceptistas no den mucha importancia al respecto.

I.2.4.3. La fábula

Por diversas razones, la fábula es la primera de las partes cualitativas de la tragedia. Como hemos señalado anteriormente en el apartado del concepto aristotélico, es la estructuración y composición de los hechos. Pinciano comenta que la fábula “ es tan necesaria en la tragedia, que, adonde ella falta, falta la tragedia. Y está claro, porque, no siendo fábula, no será imitación; y, no siendo poema, no será tragedia.”¹³⁵

También recomienda que el poeta trágico no esté ligado a las fábulas vulgares, sino que debe inventar fábulas nuevas y si quiere adaptar y fundar la suya sobre las de los antiguos ha de ajustarse a la realidad contemporánea que lo incluye. Pero Aristóteles prescribe que la obra se puede variar en el modo y no en el desenlace, ya que los argumentos heredados por los antiguos trágicos jamás se pueden alterar. Lo único que puede hacer el poeta es inventar episodios para incrementar la extensión conveniente de la fábula principal.

La fábula en sí, se divide en dos apartados diferentes: la fábula o el argumento que es el elemento fundamental de la obra, y los episodios complementarios a aquella. Éstos desde el punto de vista de Pinciano son

¹³⁴ Hermenegildo, Alfredo. *La tragedia en el Renacimiento español*. Opus cit. Pág. 61.

¹³⁵ Pinciano, López. *Philosophía Antigua Poética*. II. Opus cit. Pág. 347.

aquellas acciones que se podrían eliminar de la fábula, sin que la estructura de su esencia se viese alterada.

Respecto a las condiciones de la fábula, Pinciano señala tres elementos cada uno distinto al otro, el primero, que sea una y varia, el segundo que sea *perturbadora y quietadora*, y el tercero y último que sea verosímil y admirable. Su criterio es que la fábula es como un animal, por eso tiene que ser una y debe tener una sola acción. Que la acción principal siempre sea única, no significa que no pueda tener hechos y episodios al margen. Para justificar su hipótesis Pinciano nos ofrece de antemano un ejemplo diciendo: “como en el animal vemos que tiene muchos miembros y el corazón es el principal principio y fuente de todos.”¹³⁶

En relación al segundo elemento de las condiciones de la fábula, el autor de *Philosophia Antigua Poética* dice que la fábula “ ha de ser perturbadora y quietadora. [...] toda buena fábula debe perturbar y alborotar al ánimo por dos maneras: por espanto y conmiseración, [...] Y deve también quietar al ánimo, porque después destas perturbaciones, el oyente ha de quedar enseñado en la doctrina de las cosas que quitan la vna y la otra perturbación.”¹³⁷ Sobre el tercer elemento, que es la verosimilitud y la admiración no nos aclara nada.

En cierto sentido, podemos decir que Pinciano nos ha proporcionado un material considerable sobre las condiciones de la

¹³⁶ Ídem, pág. 41.

¹³⁷ Ídem, pág. 54.

fábula. Sin embargo, Francisco Cáscas no nos ha ofrecido ni líneas generales ni detalles sobre el asunto, generalmente habla de la tragedia sin método y mezcla conceptos. Sobre la elección de las fábulas por parte del poeta trágico, aconseja que éste escoja su acción de las cosas “ilustres”, porque este tipo de acciones mueve a misericordia y miedo. Él dice: “ Déstas solamente aquellas elige el trágico que son idóneas para mover misericordia y miedo.”¹³⁸

Aún queda la opinión de González de Salas que está de acuerdo con Pinciano en que la fábula es “una”, es decir, que la fábula debe tener unidad. La diferencia entre uno y otro respecto a esta condición consiste en que el primero repite lo que Aristóteles dice, que la fábula debe ser “toda y entera”. También González de Salas hace alusiones a que el poeta trágico ha de imitar y representar en su fábula no sólo como sucedió verdaderamente, sino como verosímil y necesaria.

Ahora bien, se observa, a través de los comentarios de los preceptistas del Renacimiento español sobre la fábula y sus condiciones, que ninguno de ellos tuvo la voluntad de salir y alejarse del molde aristotélico en su aspecto formal. Las diferencias entre Aristóteles y ellos se reflejan en distintas modificaciones nada más, puesto que todos inspiran sus ideas de la esencia de su *Poética*.

¹³⁸ Cáscas, Francisco. *Tablas poéticas*. Opus cit. pág. 186.

I.2.4.4. Las partes de la fábula

Francisco Cáscas y González de Salas hicieron divisiones de la fábula y los dos están de acuerdo en que existen dos partes llamadas por el último partes de cantidad. La primera es la fundamental de la tragedia y la segunda es la que contiene sólo lo propio de la acción principal y verdadera. De todas maneras, veremos lo que aportan cada uno de ellos. El autor de *Tablas poéticas* dice:

“Toda la tragedia el poeta la a de considerar dividida en dos partes: en connexión y solución. La connexión abarca buena parte de la acción principal y la mayor parte de los episodios; y la solución lo demás, aunque el poeta a de prescribirse y asignarse una meta o término hasta donde vaya en crecimiento la fábula.”¹³⁹

González de Salas hizo la misma división en *connexión* y *solución*. La primera desde su punto de vista admite “ Episodios, Exornaciones, i Ampliaciones varias”.¹⁴⁰ Ya que la *connexión* contiene todos los episodios desde el principio hasta el comienzo de la mudanza de fortuna, de dicha a desdicha. La segunda empieza desde dicho momento hasta el final de tragedia.

Lo que Aristóteles llama peripecia Pinciano lo denomina mudanza súbita y lo define como: “ vna mudanza súbita de la cosa en

¹³⁹ Ídem, pág. 195.

¹⁴⁰ González de Salas. Opus cit. pág. 93.

contrario estado que antes era.”¹⁴¹ La peripecia contiene dos especies, la primera donde la mudanza es de mal al bien y la segunda, al contrario, de bien a mal. Pero esta modalidad se ve claramente en las obras de los antiguos trágicos.

En relación a la agnición y reconocimiento es así: “ una noticia súbita y repentina de alguna cosa, por la qual venimos en grande amor o en grande odio de otro.”¹⁴² En este punto, Pinciano sigue a Aristóteles distinguiendo cuatro clases de agniciones, según los medios empleados para el reconocimiento de una persona. De estos dice:

“ la vna menos artificiosa y más acostu [m] brada entre poetas, por ser más fácil, se haze y exercita con señales, las quales o son interiores (como cicatrices y lunares), o exteriores (como escripturas, anillos, collares); y la segunda especie es también poco artificiosa, y que es hecha del poeta, porque éste, dize, inuenta, pora que el reconocimiento se haga, sino desuiadas y desasidas della; la tercera es por la memoria hecha; la quarta, por silogismo o discurso, en las quales dos especies se haze el reconocimiento.”¹⁴³

De todas formas González de Salas utilizó otros métodos para establecer el reconocimiento trágico, semejantes al que hemos citado en el párrafo anterior y a los de Aristóteles. La diferencia entre cada uno de los preceptistas consiste en el enfoque personal de cada uno en cuanto al

¹⁴¹ Pinciano, López.. Opus cit. Pág. 24.

¹⁴² Ídem, pág. 25.

¹⁴³ Ídem, págs. 28-29.

tratamiento del problema. La turbación o pasión es la tercera parte de la fábula y sin ella no puede haber tragedia, se realiza a través de muertes terribles, heridas monstruosas, etc.

I.2.5. Tipos de tragedia

En el apartado dedicado a Aristóteles no hemos aludido nada al respecto, éste divide la tragedia en cuatro especies: simple, morata, patética y compuesta. Francisco Cáscales ha seguido la misma división sin explicar en profundidad el contenido de cada género. “Quatro géneros de tragedias ay, como sabemos: de un modo, compuesta, patética y morata”.¹⁴⁴

La división de Pinciano se difiere de los dos citados en la cantidad. Sólo tiene dos clases: simple y compuesta. De las cuales él dice: “Dicha la etymología y la essencia de la tragedia, sigue en orden el decir de su diuisión en especies, y, dexada la primera en simple y compuesta, q[ue], como fábula tiene, porque puede tener y no tener agniciones y peripecias, digo que la tragedia ay dos especies, y que, o es patética o morata.”¹⁴⁵

Entonces las tragedias simples y compuestas dependen de que tengan o no agniciones o peripecias y cada una de estas especies puede ser patética o morata. Según el autor de *Philosophia Antigua Poética*, la tragedia patética es “ Aquella que está llena de miedos y miseria”

¹⁴⁴ Cáscales, Francisco. *Tablas Poéticas*. Opus cit. Pág 195.

¹⁴⁵ Pinciano, López. Opus cit., págs. 317-318.

¹⁴⁶como la *Hécuba* de Eurípides. La morata “ se dize lo contiene y enseña costumbres” ¹⁴⁷ como la obra *Hipólito* de Séneca. También añade que la tragedia patética es más perfecta “porque el deleyte viene a la tragedia de la compasión del oyente.”¹⁴⁸

En relación a la segunda especie, la morata, Pinciano cree que:

“dicha morata o bien acostumbrada, aunque es de más vtilidad, no de tanto deleyte trágico, porque la persona que tiene la acción en las partes principales, o es buena, o mala; si es buena la persona, para ser morata la acción y que enseñe buenas costumbres, ha de passar de infelicidad a felicidad, y, passando assí, carece la acción del fin espantoso y misericordioso; carece, al fin, de la compasión, la qual es tan importante a la tragedia como vemos en su difinición; y, si es la persona mala, para ser morata y bien acostumbrada la fábula, al contrario, passará de felicidad en infelicidad, la qual acción traerá deleyte con la venganza y con la justicia, mas no con la miseración tan necesaria a la pathética.”¹⁴⁹

Es así la opinión de Pinciano sobre la tragedia morata, teniendo en cuenta la contradicción que existe entre el principio del “deleyte trágico” que expone una tragedia, su protagonista ni malo ni bueno y cuyo desenlace es desdichado y el principio del placer que produce un

¹⁴⁶ Ídem, pág. 319.

¹⁴⁷ Ídem, pág. 320.

¹⁴⁸ Ibidem.

¹⁴⁹ Ídem, págs. 320-321.

final feliz. De todas formas la tragedia morata o moral tiene objetivos o funciones didácticos y puede tener un final grato o amargo.

I.2.6. Temor y compasión

Ambos objetivos son básicos para entender el concepto de tragedia, ya que el fin último de cualquier representación, será despertar en el público un sentimiento vivo que le haga partícipe del hecho. Pinciano dedica un apartado al respecto, donde manifiesta como la realidad trágica es capaz de producir miedo o misericordia relacionando aquellos con lo que Aristóteles menciona en su *Poética*. “yo confieso, como dezís, que, por causa de la acción viua, en la representación tiene más eficacia y mueue más mucho la tragedia que no la épica, mas aduertid_que, según docturina de Aristóteles y según la verdad, la tragedia tiene su esencia fuera de la representación.”¹⁵⁰

Esto es cierto, pero la respuesta desde su punto de vista consiste en la traducción del texto Aristotélico que aclara este punto: “la épica como la trágica limpian las perturbaciones del ánimo, mas la épica házelo como poema común, enarratiuo parte y parte actiuo que no tiene mezcla alguna de lo enarratiuo.”¹⁵¹

De nuevo se pregunta el Pinciano “¿Cómo con temor y misericordia se quita la misericordia y el temor ? ”¹⁵² Su interpretación parecida a la que Aristóteles ha inscrito en su concepción sobre este

¹⁵⁰ Ídem, pág.312.

¹⁵¹ Ídem, pág. 313.

¹⁵² Ídem, pág. 314.

punto. Ya que Pinciano dice “viene el hombre en temor no le acontezca[n] semejantes cosas y desastres; y, aunque por la compasión de mirarl[as] co[n] sus ojos en otros se compadece y teme, esta[n]do presente la tal acción, mas, después, pierde el miedo y temor con la experiencia del auer mirado tan horre[n]dos actos, y haze reflexión en el ánimo; de manera q[ue], alabando y magnificando al que fué osado y sufrido, y virtuperando al que fue cobarde y pusilánime, queda hecho mucho más fuerte q[ue] antes; y de aquí luego más fuerte q[ue] antes; y de aquí luego sucede el librarse de la conmisericordia, porque la persona que es fuerte para en su casa, también lo será en la agena, y de la agena miseria no sentirá compassi[ón] tanta.”¹⁵³ En cuanto a los factores que mueven a compasión dice que son todas las acciones “que hazen la dicha tristeza”,¹⁵⁴ y entre dichas acciones el Pinciano destaca “las muertes, los peligros della próximos, tra[n]ces de fortuna en los bienes que della tienen nombre, afrentas, falta de amigos, destierros, ausencias de bienquerientes para no los ver jamás, males recebidos de parte que bienes prometía, y los bienes presentes muy deseados, quanto el gozarlos es prohibido”, etc.¹⁵⁵

Pero, ¿Quién motiva más pena una mujer o un hombre, un niño o un anciano desde el punto de vista del autor de *Philosophia Antigua Poética*? La respuesta es así: “mueue a misericordia la miseria de vna muger que la de vn hombre; ayuda la edad, porque más mueuen los niños

¹⁵³ Ídem, págs. 314-315.

¹⁵⁴ Ídem, pág. 338.

¹⁵⁵ Ídem, pág. 339.

y viejos que los de media edad; ayuda la costu[m]bre, porque más mueue el bueno que no el malo y el indiferente.”¹⁵⁶

Así se puede deducir que el personaje más desvalido o con menos recursos, por su condición, edad o estado físico, es el que produce mejor sentimiento misericordioso, en el espectador.

Según Pinciano el terror que produce una tragedia no debe acabar con la pasión, porque si el público o los espectadores sienten demasiado miedo olvidan la misericordia producida por la víctima. En este caso se pierde el objetivo principal de la tragedia.

Francisco Cáscas y González de Salas piensan también que el objetivo y el fin principal de la tragedia es producir el miedo y conmiseración al espectador.

¹⁵⁶ Ídem, pág. 340.

I.3. LA TRAGEDIA EN LOS SIGLOS XVII Y XVIII

I.3.1. Concepto de tragedia en los siglos XVII y XVIII

En cuanto al término clasicismo se han hecho muchas interpretaciones sobre el origen del mismo a nivel social, gramatical, lingüístico, estético, etc. Según Aguillar e Silva el clasicismo como concepto “ es una estética literaria que recoge muchos elementos de esta última corriente del humanismo renacentista: recibe de ella las nociones de modelo artístico y de imitación de los autores griegos y latinos, los principios estéticos de la intemporalidad de lo bello y de la necesidad de las reglas, el gusto por la perfección, por la estabilidad, claridad y sencillez de las estructuras artísticas.”¹⁵⁷

La doctrina clásica y los movimientos de exégesis crítica realizada y hecha en Italia en la segunda mitad del siglo XVI sobre la *Poética* de Aristóteles, empezó a influir en la literatura europea. Así se aumento la actividad cultural sobre la estética aristotélica y se incrementaron las traducciones, y los comentarios. Poco a poco se publicaron diversos tratados de poética, se celebraron discusiones y polémicas en relación a algunas afirmaciones y exégesis de la *Poética*, y sobre cuestiones y asuntos literarios.

Con el paso del tiempo y el desarrollo extenso de la actividad cultural italiana sobre la *Poética*, Francia se encontró inmersa en esa dinámica a través de los traductores y comentaristas italianos de finales

¹⁵⁷ Aguiar e Silva. *Teoría de la literatura*. Gredos, Madrid, 1999. Pág.301. Versión española de Valentín García Yebra.

del siglo XVI y a partir de las primeras décadas del XVII. El resultado de todo esto en cuanto a la tragedia en particular, fue la aparición de dos grandes autores franceses del siglo XVII, son Racine y Boileau.

Pero, ¿ Con quién se relaciona este clasicismo francés? La respuesta podría consistir en que “ el clasicismo se relaciona estrechamente con una burguesía muy importante en Francia – la burguesía ilustrada que domina la justicia y la administración pública, con una formación sólidamente basada en la enseñanza de la lógica, de las matemáticas, de la disciplina gramatical y de la jurisprudencia - . Esta burguesía, por su formación mental, era apta para aceptar y desarrollar una estética literaria del temor de la estética clásica”.¹⁵⁸

Ahora bien, hablando de tragedia y conceptos de la misma, no hay que olvidar el papel que desempeñó Racine al respecto. Jean Racine nació en 1639 en el seno de una familia modesta “huérfano de madre (28-1-1641) a los trece meses, y de padre (6-2-1643) cuando contaba poco más de cuatro años, los parientes tuvieron que hacerse cargo de aquellos huérfanos: él y su hermana Marie, que pasaron a manos de los abuelos paternos y maternos, respectivamente”.¹⁵⁹ Basta decir que sufrió y padeció durante su infancia por él recordada hasta su muerte.

Hay que destacar la época en que vivió el escritor, sobre todo a nivel intelectual. Es decir, que la aportación literaria italiana y la actividad cultural y el ambiente de aquella época influyen notoriamente

¹⁵⁸ Ídem, pág. 305.

¹⁵⁹ Racine, Jean. *Andromaca.-Fedra*. Prólogo escrito por Emilio Náñez. Cátedra, Madrid, 1985. Pág.23.

en Racine. Ya que “todo venía confabulándose desde mucho antes del nacimiento de Jean Racine las condiciones más idóneas en las que se habrían de desarrollar las innatas cualidades de nuestro autor. En aquella sociedad, personas de espíritu refinado y selecto adquirieron la costumbre de reunirse en los salones de la aristocracia.” ¹⁶⁰

Su obra dramática es escasa pero muy escogida, es como la de un poeta, debido a su especial forma de hacer y también por la selección y precisión del término, por muchas características, algunas de las cuales son el ritmo, la agilidad, la mordacidad o ternura, el grito o el silencio. Su tragedia, es resultado de una meditación, una reflexión y un diálogo del hombre de una determinada forma de expresión. Cada escritor constituye su fábula según el grado de meditación que tiene, la capacidad creativa y el ambiente que le rodea. Lo trágico no tiene edad ni épocas determinadas, es algo inherente a la condición humana.

Racine logró un reconocido dominio sobre las técnicas, estructuras dramáticas, los conceptos de tragedia concebidos a través de los escritores griegos antiguos y las poéticas que surgieron en su tiempo. La mayoría de éstas fueron repetición de los clásicos, por eso siguió la línea de los autores de aquella época. En relación a las adaptaciones que hizo Racine a los antiguos, Emilio Náñez comenta que “ Corneille y Racine adaptan, entonces, a Sófocles, Eurípides y Séneca. La evocación de los viejos acontecimientos funestos y sangrientos, los reveses de fortuna de los grandes de este mundo, bajo capa de moralidades y misterios profanos, aparecen servidos en bandeja de retórica horaciana y

¹⁶⁰ Ídem, pág. 19.

aristotélica. Los viejos conceptos de forma y fondo adquieren así su sentido.”¹⁶¹ Así, se deduce que Jean Racine tuvo mucha influencia de las corrientes de aquel entonces. Su labor era transmitir las viejas leyendas y las tragedias antiguas manifestadas en sus obras dramáticas de alto nivel creativo.

La mayoría de los estudios y la crítica teatral califican el teatro de Racine de trágico, ya que él fue conocido universalmente por ser un autor de tragedias. “De todas las formas teatrales que la Humanidad ha creado a lo largo del devenir cultural que Occidente ha desarrollado durante veinticinco siglos, la tragedia ha sido la que ha gozado de mayor prestigio. Su categoría, su importancia ha sido tal que todas las formas teatrales que han venido después de ella han querido imitarla y repetirla. El drama shakesperiano, la forma teatral del clasicismo francés, el drama romántico y las formas derivadas del teatro burgués, han intentado repetir en la medida de sus posibilidades, la experiencia trágica,”¹⁶² Esta opinión sobre la importancia de la tragedia y su mayor prestigio etc..., nos hace pensar en que la experiencia trágica es la misma, pero varía según el tiempo y la sociedad en que el autor trágico vive. También se deduce que todos los escritores intentan repetir la misma experiencia dramática pero cada uno según sus posibilidades.

Los puntos de vista de unos u otros sobre si existe o no tragedia después de los griegos, siguen en cuestión. En cuanto a Racine y su pensamiento trágico, vemos que su obra trata esencialmente del hombre y

¹⁶¹ Ídem, pág. 32.

¹⁶² Salvat, Ricard. *El teatro de los años 70*. Diccionario de urgencia. Ediciones Península, Barcelona, 1974. Pág. 242.

lo coloca en pleno centro de sus preocupaciones. En su libro *La tragedia de Racine forma y sentido*, Emilio Nájuez cree que “ Sería superfluo y hasta cierto punto supondría una pérdida de tiempo pasar revista a estas alturas a todo o parte de cuanto se ha dicho respecto al origen, evolución, concepto, etc., de la Tragedia, para situarnos, por último, en el momento actual. Ello nos llevaría muy lejos y correríamos el riesgo de no acabar jamás. Ni siquiera vamos a hacer historia- literaria, historia de las ideas – para tratar de esclarecer el proceso por el que se ha llegado al siglo XVII de modo que un hombre, Jean Racine, adopta una forma literaria determinada en la que su pensamiento encuentra cauce adecuado de expresión. El hecho está ahí. De él debemos partir.”¹⁶³

Aparte de lo que hemos mencionado sobre Racine, no podemos pasar por alto a Boileau ya que también hizo aportación sobre dicho concepto en su siglo. Nació el primero de noviembre de 1636, vivió en Palacio, en la Corte francesa, donde trabajaba su padre y también donde pasó su dolorosa infancia. Cuando tenía veinte años confesó que no quería volver a vivir si tuviera que pasar una infancia como la que pasó. Cuando murió le enterraron en el mismo lugar en el que fue bautizado, la Sainte Chapelle, frente a su lugar de nacimiento.

A los dieciséis años empieza a estudiar teología en la Sorbona, sin llegar a interesarse por este tema. Como no sentía inclinación hacia dichas materias inicia estudios de derecho, carrera que le irrita profundamente, por la contradicción de las leyes entre sí. A partir del año 1657, fuera en que murió su padre, Boileau se dedica a la literatura, a la

¹⁶³ Nájuez, Emilio. *La tragedia de Racine forma y sentido*. Sur Ediciones. Santander, 1977. Págs. 273-274.

cual consagró el resto de su vida. Empieza a componer sátiras y a leerlas en los salones de París, éstas contribuirán a su fama de libertino depravado e incluso ateo. En uno de estos lugares conoce a Moliere, a quien admira y alaba en alguna de sus obras, y empieza a entablar una relación profunda de amistad con dicho escritor.

Con respecto a sus obras, aparte de una serie de escritos menores, al menos en cuanto a calidad literaria, como el *Discurso del rey* y *El Fascistol*, realizadas a los veintisiete años de edad, el resto de sus obras son *Doce sátiras*, *Doce Epístolas* y *El Arte Poética*. “La enorme fama que alcanzó posteriormente a su muerte se debió sin duda a su *Poética*, por la que fue considerado como el legislador del Parnaso, el teórico del clasicismo.”¹⁶⁴

Los 1100 versos que representan su *Poética* están divididos en cuatro cantos. En nuestro estudio sobre su concepción trágica en el siglo XVII, nos interesa el apartado dedicado en el canto tercero a la tragedia. Las fuentes de inspiración literaria, de su concepto, están derivadas de las poéticas de Aristóteles y de Horacio. “La doctrina clásica que expone la obra de Boileau se había formado en Francia en la primera mitad del siglo XVII por influencia del movimiento de las ideas que se había suscitado en Occidente por el descubrimiento de la *Poética* de Aristóteles, tratado del que los comentaristas habían recibido su doctrina los primeros teóricos del clasicismo francés, especialmente Chapelain; éstos presentaban tales reglas como si estuvieran basadas a la vez en la razón y

¹⁶⁴ Aristóteles, Horacio, Boileau. *Poéticas*. Edición preparada por Aníbal González Pérez .Editorial Nacional, Madrid, 1982. Pág. 45.

en la autoridad de los antiguos, hecho éste que no presentaba ninguna ambigüedad ya que los antiguos eran a sus ojos la razón misma.”¹⁶⁵

El canto III de la *Poética* de Boileau, se enfoca sobre la fascinación de la tragedia donde su autor puede hacer del “ objeto más horrible uno amable”.¹⁶⁶ Porque según el canto no hay serpiente ni monstruo odioso, lo cual da paso a destacar la importancia de la tragedia que en medio del llanto da vida y lenguaje al dolor, como el caso de Edipo.

Se entiende por vida y lenguaje que las palabras deben expresar pasión emocionada, de modo que busque al corazón, *lo enardezca* y *lo conmueva*. Sin embargo, si no hubiera furor que provocara los hermosos movimientos que *nos llena de un dulce terror* o no excitara en nosotros una piedad deliciosa, la escena causaría fatiga al espectador. Porque esta piedad debe agradar inicialmente y luego conmover a través de nuevos medios que atraigan al receptor. Como afirmación de lo que hemos aludido Boileau dice:

“Que en todas vuestras palabras la pasión emocionada vaya a buscar el corazón, lo enardezca y lo conmueva. Si el agradable furor de un hermoso movimiento con frecuencia no nos llena de un dulce *terror*, o no excita en nuestra alma una *piedad* deliciosa, en vano presentáis una escena hábil; vuestros fríos razonamientos no harán más que entibiar a un espectador siempre

¹⁶⁵ Ídem, págs. 46-47.

¹⁶⁶ Ídem, pág. 165.

perezoso en su aplauso y que, justamente fatigado por los vanos esfuerzos de vuestra retórica, se duerme u os critica. El secreto en agradar inicialmente y conmover: inventad medios que puedan hacer que me interese.”¹⁶⁷

En cuanto a la acción, según el canto III, dicha acción debe ser preparada desde el primer verso, de modo que allane la entrada sin molestia del tema, es decir, que la expresión del lenguaje va unida con el desarrollo de la acción y el tema planteado. Por otra parte, destaca que la unidad del espacio y del lugar deben ajustarse a la intriga o la acción. Dicha acción ha de ser desarrollada en un lugar y un día, pero ante todo, hay que administrarse con arte, con tal de que mantenga su unidad hasta el final.

Según él, el autor trágico no debe ofrecer al espectador algo increíble, porque en algunas ocasiones lo verdadero no puede ser verosímil y “ el espíritu no es conmovido por lo que no cree”¹⁶⁸ Entre los consejos dirigidos a los autores trágicos en relación al héroe destaca lo siguiente:

“ Evitad las mezquindades de los héroes de novela: en cualquier caso, dad algunas debilidades a los grandes corazones. No gustará Aquiles menos activo y dispuesto: me gusta en él verle derramar lágrimas por una afrenta. El espíritu reconoce con placer lo natural de estos pequeños defectos señalados en su

¹⁶⁷ Ídem, pág. 166.

¹⁶⁸ Ibidem.

pintura. [...] Mantened el carácter que es propio de cada uno. Estudiad las costumbres tanto de los siglos como de los países: los ambientes hacen con frecuencia los distintos humores”.¹⁶⁹

También respecto a las cualidades del héroe, Boileau recomienda que ha de ser magnífico por sus virtudes y que todos sus caracteres aparezcan heroicos, hasta los defectos tienen que ser así, y que sus hazañas sean dignas de ser oídas.

Otro aspecto destacable relacionado con el coro y el nacimiento de la tragedia, es que se limita a la información sin arte, desde los albores de su historia. No era según el canto III, más que un coro, más tarde Esquilo introdujo los personajes en dicho coro, vistiéndoles los rostros con una máscara y éste a Sófocles le interesó más, a partir de este momento el coro aparece en cada acción, aumentando la armonía y tocados con un vestuario adecuado y acorde. Años después se dejó de utilizar la máscara y el violín ocupó el lugar del coro y la música.

En cuanto al lenguaje, la extensión de la tragedia y los demás elementos, no nos dice nada nuevo y repite lo que Aristóteles ha dicho en su *Poética*. De todas formas la *Poética* de Boileau es una de las fuentes importantes para el teatro del siglo XVII y una de las aportaciones valiosas en dicho siglo.

¹⁶⁹ Ídem, pág. 169.

I.3.2. Ignacio de Luzán

La *Poética* de Don Ignacio de Luzán es la fuente española más importante del período del neoclasicismo sobre la tragedia y otros géneros literarios. Nació este escritor en Zaragoza el 28 de marzo de 1702, al quedar huérfano pasó con cuatro años al cuidado de su abuela que reside en Barcelona, donde empieza formalmente su educación. Después de la muerte de la abuela pasa su tutela a manos de un hermano de su padre y, posteriormente, viaja a Italia con uno de sus tíos y residen en Sicilia donde se forma literariamente. A los veintidós años recibió el doctorado en Derecho por la Universidad de Catania.

Su estancia en Italia le permite perfeccionar el idioma y aprende alemán y griego. No le gustaba la carrera de derecho, se interesa en los conocimientos literarios y empieza a escribir sus primeros versos, asistiendo habitualmente a distintas tertulias literarias en Italia. En 1733, don Ignacio de Luzán regresa a Aragón e inicia su actividad cultural componiendo su *Poética*. “Venía deslumbrado por el desarrollo de las Artes y Letras en Italia, país que en esta primera mitad del siglo XVIII soñaba con la reconquista del primer puesto entre las literaturas europeas, campo de su expansión desde el Renacimiento. El interés por todo lo clásico y antiguo era muy fuerte en Italia.”¹⁷⁰

Creemos interesante acotar un breve párrafo de la extensa biografía que incluye la introducción escrita por la profesora Isabel M.

¹⁷⁰ G. Makowiecka. *Luzán y su Poética*. Cátedra, Madrid, 1973. Pág. 40.

Cid de Sirgado sobre la *Poética* de Luzán, su génesis y inspiración literaria. “ su génesis es italiana. Entre 1727 y 1728, encontrándose don Ignacio en Palermo y asistiendo a las tertulias en la casa de don Agustín de Pantó, escribe y lee seis discursos que presenta a la Academia del Buen Gusto bajo el título de (Ragionamenti sopra la Poesia). Estos discursos, base exterior de su extenso tratado, estaban inspirados en el *Tratado de la perfecta Poesía* del preceptista italiano Muratori.”¹⁷¹ Esta cita es una afirmación de que los cimientos de todo el edificio construido por Luzán, representado en su *Poética*, es de pura influencia italiana.

La obra esta dividida en cuatro libros, el primero de los cuales es un libro doctrinal, el segundo es de tipo crítico, el tercero enfocado sobre la tragedia, su origen, definición, partes y elementos, y la comedia, etc..., el cuarto y último sobre la poesía épica, sus calidades y requisitos, etc... Nuestro estudio se limita a mencionar partes del libro tercero donde se habla de la tragedia y su esencia.

En sus conceptos generales sobre la tragedia comienza planteando la definición de Aristóteles, considerándola insuficiente y poco clara. Como él no estaba de acuerdo con ésta, nos propone una más consecuente con el drama moderno.

“La tragedia es una representación dramática de gran mudanza de fortuna, acaecida a reyes, príncipes y personajes de gran calidad y dignidad, cuyas caídas, muertes, desgracias y peligros exciten terror y compasión en los ánimos del auditorio, y los curen y

¹⁷¹ Luzán, Ignacio. *La Poética*. Ediciones de 1737 y 1789. Cátedra, Madrid, 1974. Pág.18.

purguen de éstas y otras pasiones, sirviendo de ejemplo y escarmiento a todos, pero especialmente a los reyes y a las personas de mayor autoridad y poder.¹⁷²

Él cita la *representación dramática* porque cree que el hecho dramático tiene que ser representado por medio de interlocutores que “hablen y obren”¹⁷³, por otra parte drama, según él, significa *acción o representación* y llama a todo tipo de representaciones dramas. Considera que la *gran mudanza de fortuna* es lo fundamental del argumento de la tragedia, de todos modos los teóricos anteriores a él convienen en que la fábula o el argumento trágico deben contener una gran mudanza de fortuna. Las personas o personajes de la tragedia han de ser nobles, ilustres y grandes como los *reyes, príncipes y personajes de gran calidad y dignidad*. Pero Luzán en este punto no añade nada nuevo porque esto es conforme a la doctrina de Aristóteles y los autores de poéticas posteriores. Con respecto a *las caídas, muertes, desgracias y peligros*, Luzán dice “vengo a comprender todo género de constituciones de tragedias, así aquellas en que muere el principal personado, como aquellas en que solamente peligra o tan sólo es abatido de la felicidad a la miseria, y también las de éxito feliz; y asimismo insinúo el verdadero medio de mover las pasiones de terror y de compasión.”¹⁷⁴

Después de la exposición de su definición de la tragedia, habla de la fábula en general, planteando el significado del término, puesto que éste se aplica a varias significaciones. Generalmente se entiende por

¹⁷² Ídem, pág. 290.

¹⁷³ Ibidem.

¹⁷⁴ Ibidem.

fábula un hecho falso o fingido. Pero el concepto de los autores de poética sobre dicho término es otra cosa, “entienden por fábula la acción o sea, el hecho o asunto de una tragedia, comedia o poema épico; y en este sentido dicen que la fábula, esto es, la acción de una tragedia, etcétera, ha de ser grande, verosímil, entera, etc.”¹⁷⁵ De las especies de fábulas existen tres tipos, el primero es la *racional* donde trata de algún hecho de hombre o dioses, el segundo es la *morata* o *moral* en la cual se introduce *solamente brutos con costumbres humanas* y dio ejemplo de las fábulas de Esopo. El tercero y último es la fábula mixta donde incluye los dos primeros al mismo tiempo.

Sobre la fábula dramática y del modo de formar la misma, él distingue entre la trágica y la cómica. Ya que la trágica se ocupa de mover las pasiones, especialmente el temor y la compasión, y la imitación de terribles desgracias, etc... La fábula trágica desde su punto de vista tiene que ser “imitación de un hecho en modo apto para corregir el temor y la compasión y otras pasiones”¹⁷⁶ y la cómica debe ser “imitación o ficción de un hecho en modo apto para inspirar el amor de alguna virtud, o el desprecio y aborrecimiento de algún vicio o defecto.”¹⁷⁷ Es así la diferencia entre las dos fábulas según el aragonés, no obstante éstas pueden ser una ficción de un hecho o discurso inventado. Pero, si las fábulas trágicas están inspiradas de algún hecho verdadero o histórico, surgirá un gran problema, porque en este caso no serán un discurso inventado por su autor o ficción de un hecho. Su justificación consiste en:

¹⁷⁵ Ídem, pág. 309.

¹⁷⁶ Ídem, pág. 323.

¹⁷⁷ Ídem, pág. 323.

“ aunque en las fábulas trágicas por lo regular sean los nombres verdaderos y los hechos sacados de la historia, no por eso deja de haber en ellas aquella invención y ficción necesaria para el ser de la fábula. La causa porque los poetas se valen de estos nombres históricos en sus tragedias es por hacer más creíble lo que dicen, por la razón general que da Aristóteles: que lo que es posible es creíble, [...] siempre lo posible trae consigo un genero de probabilidad y de *credibilidad*. ”¹⁷⁸

Hablando del argumento o la fábula, Luzán sigue el pensamiento aristotélico en que ésta tenga un principio, un enlace y un desenlace o final, y cree que lo más importante es saber cuando se inicia o acaba la acción o el hecho dramático. Con respecto al modo de formar una fábula, está de acuerdo con la doctrina de P.Le Bossu, destacando que es preferible que los autores empiecen “por la instrucción moral que se quiere enseñar y encubrir bajo la alegoría de la fábula.”¹⁷⁹

En cuanto a la fábula simple y compuesta, la agnición y peripecia, él sigue al pie de la letra la división y el pensamiento aristotélico. Pero la diferencia entre Aristóteles y Luzán consiste en que éste da más explicaciones y ejemplos distintos, sea de obras o bien sea de autores trágicos. En relación a las tres unidades de acción, de tiempo y de lugar, Luzán las considera indispensables, porque “la unidad perfecta de la fábula comprende no solamente la acción, también el tiempo y el lugar de

¹⁷⁸ Ídem, págs. 324.325.

¹⁷⁹ Ídem, pág. 325.

la misma acción.”¹⁸⁰ Según su pensamiento, la unidad es uno de los requisitos importantes de la poesía y que sean estas unidades de acciones, variedad reducida a la unidad total. Ésta compone la fábula o el argumento que consta de distintas partes orientadas todas a un solo objetivo o fin y a una sola conclusión, puesto que Aristóteles calificaba estas partes y acciones que componen toda la fábula esenciales, coherentes y eslabonadas una de otra.

La unidad de tiempo es tan importante como la de acción. Pero ¿qué quiere decir por unidad de tiempo? Luzán dice “según yo entiendo, quiere decir que el espacio de tiempo que se supone y se dice haber durado la acción sea uno mismo e igual con el espacio de tiempo que dura la representación de la fábula en el teatro.”¹⁸¹ La duración de la representación dramática no tiene que superar tres o cuatro horas. Aunque Aristóteles no mencionó ni hizo alusiones a la unidad del lugar, Luzán insiste en que el lugar donde hablan y obran los actores sea estable, fijo y uno desde el comienzo del drama hasta el final. Por eso es casi imposible representar una parte de una tragedia en un lugar que no tenga estas cualidades.

Respecto a las pasiones trágicas y en qué forma se purguen los ánimos de tales pasiones, Luzán considera, como la mayoría de los autores de poéticas, muy poco lo que dice Aristóteles al efecto y probablemente se perdió con el paso del tiempo aquella parte de su *Poética*. Como es bien sabido que la tragedia mueve las pasiones a través

¹⁸⁰ Ídem, pág. 340.

¹⁸¹ Ídem, pág. 342.

de la imitación y representación viva de los casos lastimosos. Él destaca las interpretaciones que se han dicho sobre este punto comentando:

“Unos quieren que las pasiones sean la compasión y el terror, las cuales excitadas en la tragedia, por medio de hechos horribles y lastimosos, curen los ánimos del auditorio del miedo y de la compasión excesiva.”¹⁸² También aclara que Francisco Robortello está de acuerdo con esta opinión y Vicentio Maggio al contrario, el primero justifica su opinión por decir “que los oyentes, acostumbrados a dolerse, a tener miedo y compasión en el teatro, no temerán ni se dolerán tanto cuando les sobrevenga alguna desgracia”¹⁸³, el último cree que “ en la tragedia no se purguen las pasiones de terror y de compasión, sino las demás pasiones y los vicios, como la ira, la avaricia, etc...”¹⁸⁴

De todas maneras Luzán cita muchos nombres como Pablo Benio, Jámblico, José Antonio González de Salas y otros, y distintas opiniones a este propósito. Aquí nos interesa lo que añade el aragonés o mejor dicho su propia opinión. En su reflexión sobre lo dicho, afirma que la utilidad de las tragedias consiste en su éxito infeliz, ya que los cambios de fortuna, las muertes de los reyes y príncipes, y las caídas conducen al oyente del teatro a una tristeza interior. El espectador sale del teatro con un *dejo amargo y desabrido*. “Este dejo causa gran parte de la utilidad de la

¹⁸² Ídem, pág. 369.

¹⁸³ Ibidem.

¹⁸⁴ Ibidem.

tragedia, siendo tan provecho para los ánimos como el dejo de amargas medicinas lo suele ser para los cuerpos.”¹⁸⁵

La *turbación* o *pasión* son términos muy eficaces para mover los afectos de terror y conmiseración en el teatro. Aristóteles quería decir por dichos términos que las acciones de muerte, las heridas, tormentas, etc..., se realizan en público y a la vista de todos los espectadores. Pero la mayoría de los comentaristas niegan esta opinión o estilo y recomiendan que estas acciones terribles no se hagan en publico, e informar de ellas a los espectadores por medio de la narración.

En relación a las costumbres de los personajes trágicos que introduce el poeta o autor en su obra, Luzán cree que éste ha de dar a aquellas algún carácter o género de costumbre, el cual distingue cada uno de los personajes. Estas costumbres deben manifestarse a través de las palabras y obras de cada uno como aclara Aristóteles en distintos lugares de su *Poética*.

También cuatro condiciones deben tener las costumbres: bondad, conveniencia, semejanza e igualdad. Ya que en el tema de dichas costumbres Luzán sigue a Aristóteles en todas las líneas generales, solamente existen algunas diferencias secundarias entre ambos. Según él la sentencia y la locución son dos partes de calidad de la tragedia. Sobre las dos repite el contenido de los conceptos anteriores en el siguiente párrafo:

¹⁸⁵ Ídem, págs. 371-372.

“ Las palabras y sentencias manifiestan las costumbres y genio de cada uno; con que no hay duda que, así los pensamientos como el modo de decirlos, han de responder a las mismas costumbres y han de ser apropiados a las calidades y circunstancias de la persona. Los pensamientos, pues, y las expresiones de un príncipe o de un consejero de estado, es razón que sean más elegantes y más sentenciosas que las de un hombre vulgar; un soldado no ha de hablar como una doncella, ni ésta como un filósofo. Por eso, como la tragedia no admite sino personas ilustres y grandes, como reyes, príncipes, héroes, etcétera, su estilo ha de ser alto, grave y sentencioso.”¹⁸⁶

Sólo nos quedan dos partes de calidad, el aparato teatral y la música. El primero se puede reducir a tres cosas: “ a la disposición y adorno de las escenas, a las personas de representantes y a sus vestiduras.”¹⁸⁷ Luzán considera que la música no es tan necesaria a la representación de los dramas en su tiempo, porque no se usa el coro de los antiguos.

Mencionaremos sucintamente *las partes de cantidad* de la tragedia, por dos razones: por ser de poca importancia para el estado de la poesía dramática en aquel tiempo y porque Luzán apenas añade algo nuevo después de la división de Aristóteles. Estas partes son cuatro como siempre: prólogo, episodio, éxodo y coro. Éste se subdivide en tres partes

¹⁸⁶ Ídem, pág. 388.

¹⁸⁷ Ídem, pág.392.

párodo, estásimo y como con definiciones y explicaciones igual que a las anteriores.

Generalmente, la aportación de Ignacio de Luzán sobre los conceptos de tragedia relacionados con el periodo llamado neoclasicismo es magnífica, su *Poética* nos ha orientado mucho a través de sus interpretaciones y explicaciones imprescindibles. Su vasto conocimiento no sólo sobre la tragedia sino todos los géneros teatrales, ha sido y sigue siendo fuente de inspiración para los teóricos y escritores de teatro.

I.4. LA TRAGEDIA Y EL DRAMA MODERNOS

I.4.1. Concepciones modernas de la tragedia y el drama moderno

En nuestros días, el término tragedia se aplica a miles de obras escénicas por su contenido, aunque su forma tiene muy poco que ver con la tragedia clásica. Los pensamientos y las concepciones sobre lo trágico son múltiples, pero éstas están de acuerdo en que la tragedia está sometida a características, que la convierten en un género escénico, a pesar de que la actual o moderna difiere de las del teatro griego. No cabe la menor duda de que la *Poética* de Aristóteles ha sido la más antigua referencia sobre la tragedia y lo trágico. Sin embargo, autores como Schelling, Holderlin, Hegel, Solger, Goethe, Schopenhauer, Kierkegaard, Hebbel, Nietzsche, Simmel, Scheler y Antonio Buero Vallejo, entre otros, son teóricos modernos, que hay que tener en cuenta. De todas formas, se ha escrito mucho sobre la filosofía de la tragedia y de lo trágico, por tanto me encuentro obligado a exponer, resumidas, algunas concepciones en este apartado.

Peter Szondi opina que:

“En su condición de doctrina poética la meta del texto de Aristóteles es determinar los elementos del arte trágico; la tragedia constituye, pues, su objetivo, no su idea. Incluso cuando en sus indagaciones acerca del origen y el efecto que produzca trasciende la obra singular, se mantiene en el ámbito de lo empírico, de forma que las aseveraciones a que como poética llega – la mimesis como origen del arte y la catarsis

como efecto de la tragedia – no se explican por sí mismas, sino a tenor de la relevancia que posean para la literatura, cuyas leyes habrán de desprenderse de ellas.”¹⁸⁸

A continuación vamos a ver unos comentarios referidos a textos filosóficos y estéticos durante los dos últimos siglos, sobre lo trágico y la tragedia en general.

La visión filosófica de Schelling sobre la tragedia, el suceso trágico, el héroe trágico, etc..., en *Edipo Rey* nos hace ver una interpretación profunda de los mismos. La cita que sigue abrevia y refleja su concepto filosófico:

“Se ha formulado a menudo la cuestión de cómo pudo la razón griega tolerar las condiciones de su tragedia. Véase: un ser mortal, predeterminado por la fatalidad a ser un criminal, que llega a rebelarse contra esa fatalidad, para verse a la postre terriblemente castigado por un crimen... que era obra del destino. El *principio* que hacía tolerable esa contradicción se encontraba más hondo de donde ha dado en buscársele; se hallaba en la pugna librada por la libertad humana contra el poder del mundo objetivo, conflicto en cuyo desarrollo tenía necesariamente que sucumbir el ser mortal si ese poder era poder superior-(un hado)-, y sin embargo, puesto que no caía derrotado *sin lucha*, tenía además que ser *castigado* toda vez

¹⁸⁸ Szondi, Peter. *Teoría del drama moderno. Tentativa sobre lo trágico*. Título original: *Theorie des modernen dramas. Versuch über das tragische*. Traducido por: Javier Orduña. Ensayos destino, Barcelona. 1994. Pág. 175.

que mediaba esa derrota. Que el criminal, quien se limitaba a sucumbir al supremo poder del destino, fuese además *castigado* suponía un reconocimiento de la libertad humana, un *homenaje* que se tributaba a la libertad. La tragedia griega honraba a la libertad humana *induciendo* a sus héroes a *luchar* contra el supremo poder del destino: por no saltarse las barreras del arte tenía que mostrar su *derrota*, pero por reparar la humillación que el arte infligía a la libertad humana, tenía *también* que obligarlo a expiar – a expiar incluso el crimen cometido por el destino- [...] Era una idea *sublime*: prestarse a aceptar el castigo de un crimen inevitable a fin de mostrar así, con la pérdida de la propia libertad, la existencia de esa libertad, arrostrando el trágico fin con una afirmación del libre albedrío.”¹⁸⁹

Con *Edipo rey* y la tragedia griega generalmente empieza la historia de lo trágico. Pero el suceso trágico de *Edipo rey* para Schelling adquirirá relevancia, no por sí mismo, sino exclusivamente en relación con su fin último.

Holderlin opina que la tragedia es como un sacrificio que el ser humano presenta a la naturaleza para permitirle manifestarse de manera aceptable. De todas maneras él ha resumido su concepto sobre la tragedia así:

¹⁸⁹ Ídem, págs. 179-180.

“El significado de las tragedias se comprende de la manera más sencilla partiendo de la paradoja. En la medida en que toda facultad queda repartida de manera justa y equitativa, se manifiesta todo lo primigenio propiamente no en su potencia original y primera, sino en su debilidad, de forma que la luz de la vida y el fenómeno vienen a ser, en propiedad, cualidades de la debilidad de toda entidad completa. Ahora bien, en lo trágico el signo es de por sí irrelevante e inoperante, con la particularidad de que lo primigenio acaba exteriorizándose. En propiedad, pues, lo primigenio puede manifestarse sólo en su debilidad, pero desde el momento en que el signo se instituye a sí mismo como carente de significado $=0$, también lo primigenio puede manifestarse, en su condición de fondo oculto de toda naturaleza. De manifestarse propiamente la naturaleza en su dotación más débil será signo, si lo hace en su cualidad más fuerte $=0$.”¹⁹⁰

Antonio Buero Vallejo en su especulación sobre el concepto moderno de tragedia cree que es difícil hallar equivalencia entre ésta y la tragedia antigua. Sin embargo, intuye que existen tres formas esenciales de la antigua que son: la música, el coro y las máscaras. Estos tres elementos son diferenciales, al fin y al cabo obligan a considerar la tragedia antigua como algo esencialmente distinto a otras tragedias. Buero Vallejo lo expresa de la siguiente manera:

¹⁹⁰ Samtliche Werke. *Historischkritische Ausgabe*. Edición L.V. Pigenot. Berlin, 1943. Volumen 3. Pág. 275.

“No obstante, ninguna de las tres cosas ha muerto. En las tragedias contemporáneas, el coro se sustituye por ciertos personajes que representan de algún modo a lo colectivo y que intervienen en la acción o la comentan desde sus peculiares puntos de vista. La forma ha variado, pero la función subsiste. Lo mismo cabe decir de la música. Late tras la poética belleza de las palabras como factor emotivo que se utiliza sin huir y, en cuanto puede, revive en tonadillas, canciones y fondos melódicos. La máscara personificadora se traduce en caracterización y, si el texto lo aconseja, en caracterización de fuerte e impresionante irrealidad.”¹⁹¹

En cuanto al drama moderno creo que George Luckcás en su libro *La sociología del drama moderno* ha podido matizar un concepto claro y detallado al respecto. En una serie de preguntas y reflexiones aclara la relación que determina principalmente los estilos de todos los dramas y todas las estructuras que se basan sobre dónde el uno y el otro coinciden y divergen, y cómo el uno determina al otro. Así se pregunta:

¿Hasta que punto el hombre moderno es responsable de sus actos? En acciones el hombre desarrolla todo su ser. Llega a sí mismo en sus acciones. ¿Hasta que punto son verdaderamente tuyas? ¿Hasta que punto el centro vital del hombre se halla realmente profundo dentro de él? [...] ¿Cómo consigue el hombre una acción trágica? ¿Es el quién la consigue? ¿Con

¹⁹¹ Buero Vallejo, Antonio. *Obra completa. Poesía narrativa, ensayos y artículos*. Volumen II. Edición de Luis Iglesias Feijó y Mariano de Paco. Espasa Calpe. Madrid. 1994. Pág. 655.

qué medios? La verdadera cuestión de la teoría sobre el sentido trágico de la culpabilidad es la siguiente: ¿Es cierto que el personaje trágico cometió su acción trágica?, si no lo fue ¿Esa acción puede ser considerada trágica? Y el significado real de “construcción de la culpabilidad” existe en la formación de puentes entre la acción y el ejecutor, en encontrar un punto desde el cual uno puede ver que todo reside en el interior a pesar de toda oposición, una perspectiva que rescata la autonomía del hombre dramático.¹⁹²

Hablando de acción y sufrimiento, confiesa que Hebbel fue el primero en reconocer que la diferencia entre acción y sufrimiento no es tan profunda como los términos y las palabras lo insinúan y sugieren. Cree que “ todo sufrimiento es realmente una acción dirigida hacia dentro y toda acción que se dirige contra el destino asume la forma de sufrimiento.”¹⁹³ En cuanto a los héroes del drama moderno y los de los antiguos, podemos citar su visión en la siguiente tabla:

| Los héroes antiguos | Los héroes modernos |
|--|---|
| Atacan en vez de defender | Defienden en vez de atacar |
| Es un heroísmo de descarada agresividad. | Es un heroísmo de angustia y desesperación. |
| Son más activos que pasivos. | Son más pasivos que activos. |
| Su conflicto se adentra más hacia el exterior. | Su conflicto se adentra más hacia el interior y se convierte en |

¹⁹² Benhey, Eric. *The theory of the modern stage*. Lodon. Penguin Book, 1995. Pág. 428. George Luckcás, *The sociology of modern drama*. La cita está traducida del ingles al español.

¹⁹³ Ídem, pág. 429.

| | |
|---|---|
| | un conflicto del espíritu. |
| Se enfrentan con factores exteriores que le suceden en el pasado. | No sólo se enfrentan con factores exteriores que le suceden en el pasado, sino también con acciones ajenas a ellos y se dirigen contra ellos. |
| Pueden resistir el conflicto. | No puede y ni siquiera puede decidir si desean resistir. ¹⁹⁴ |

En relación al conflicto dramático en el drama moderno Luckács no deja de ser detallado en su especulación sobre este punto ya que descifra los enigmas de dicho conflicto de este modo:

El hombre es únicamente un punto de intersección de grandes fuerzas, y sus hechos ni siquiera son suyos. En vez de ello, algo independiente de él se mezcla en un sistema hostil que siente para siempre como diferente de sí mismo, y de esta forma, destrozando su voluntad. Y la razón de sus actos es, de la misma forma, nunca suya, y lo que siente como su fuerza motivadora interior también toma un aspecto de gran complejidad que le dirige hacia su caída. La fuerza dialéctica reside más exclusivamente en la idea, en lo absurdo. Los hombres no son más que títeres. Su única voluntad es, sus posibles movimientos, y es lo que permanece para siempre ajeno a él (el *abstractum*) que le mueve. El significado del

¹⁹⁴ Ídem, págs. 429-430.

hombre consiste solamente en esto, que el juego no puede ser jugado sin él.¹⁹⁵

Concluyendo, y al mismo tiempo resumiendo, él afirma que el drama nuevo es el drama del individualismo y esto lo que difiere de los dramas del pasado. Intuye que nadie puede concebir una perspectiva histórica sobre el drama, así como tampoco se podría deducir la mayor distinción entre el drama antiguo y el moderno. Tal opinión situará los comienzos del drama moderno en que el individualismo se convierte en lo dramático. También habla del estilo nuevo del individualismo, su vida en el pasado y en el presente, y sobre cómo se relaciona el hombre actual con el mundo que se encuentra a su alrededor. Asimismo cree que la tragedia se ha convertido en problemática y que no existen criterios absolutos por los cuales se pueda juzgar si cierto hombre y cierto destino son trágicos, y que lo trágico se cristianiza estrictamente en una cuestión de opinión y de ritual.

¹⁹⁵ Ídem, pág. 430.

SEGUNDA PARTE

I. ESTUDIO DE *LA LLANURA*
(1947)

I. 1. Introducción

Esta obra, escrita en 1947, fue prohibida, incluso para su publicación, durante muchos años, hasta que fue editada en la revista norteamericana ‘*Estreno*’ (1977) y, posteriormente, en la editorial Don Quijote de Granada (1982). Finalmente, una última versión salió en la edición del Ayuntamiento de Motril. Se estrena en 1954, en los teatros Isabel la Católica (Granada), Lope de Vega (Sevilla) y Español (Madrid), con el texto mutilado por la censura, y por último en octubre de 1999 en el Teatro Central de Sevilla, con gran éxito. Fue siempre tenida en cuenta por críticos y estudiosos del teatro de Martín Recuerda, como una de sus obras emblemáticas y, sin duda, como la obra que mejor ha reflejado la guerra civil española. Hay que agregar que “el Departamento de Español de la Universidad de Nueva York escogió *La llanura* como tema de lectura, estudio y debate para conmemorar el cincuentenario de la guerra civil española.”¹⁹⁶

¿Cómo nació *La llanura*? Esta pregunta fue dirigida a Martín Recuerda y la respuesta es la siguiente: “ Era yo niño, cuando vi tirado, en un camino, el cadáver de un hombre, que sin motivos, habían fusilado en nuestra guerra civil. El cadáver tenía los ojos abiertos y el sol ardiente de Andalucía los quemaba. Fue en Granada. Una tarde del mes de agosto del año 1936. La imagen de aquel hombre quedó en mí para siempre. Unos años más tarde escribí la historia de aquel fusilado. Después de

¹⁹⁶ Martín Recuerda, José. *La llanura*. Área de Educación y Cultura, Ayuntamiento de Motril, Granada, 1995. Pág. 20. Prólogo escrito por Ángel Cobo.

muchas investigaciones en otros hechos semejantes, quedó escrita mi primera obra, *La llanura*.”¹⁹⁷

I. 2. Resumen del argumento

La Madre, que es la protagonista, pierde a su marido en la guerra civil española. La gente le dice que enterraron a su marido en la llanura donde están enterrados todos los cadáveres de los fusilados en la guerra. La Madre pierde su equilibrio psíquico a causa de la muerte violenta del marido y abandona su casa en la cual viven su hija, su hijo y **El Abuelo**, un anciano ciego. Ella renuncia a toda su responsabilidad familiar e ignora los consejos de El Abuelo. Un día viene el **Maestro de Escuela**, que es hermano del marido muerto, y anuncia que han fusilado a su hermano porque era malo, y que van a vender la llanura para cultivarla. La Madre se vuelve loca y dedica su vida a buscar el cadáver, y a saber dónde está exactamente enterrado. Asimismo trata de impedir el cultivo de *La llanura* porque tiene que ser una tierra santa. Exige justicia de la sociedad por la muerte de su marido, pero nadie le escucha. Luego viene la **Mujer del Maestro** contando una noticia que afecta al honor de **La Hija** y diciendo que la gente ve a La Hija de madrugada con un hombre. Por este motivo y por el abandono emocional de La Madre, La Hija se suicida. Así termina la obra con un final trágico.

¹⁹⁷ Martín Recuerda, José. *El engaño. Caballos desbocaos*. Madrid, Cátedra, 1981. Págs. 21-22. Prólogo escrito por Martha Halsey y Ángel Cobo.

I. 3. Estructura formal

La llanura es una tragedia en tres actos, según la edición del Ayuntamiento de Motril, publicada en 1995. Su acción transcurre recién terminada la guerra civil española, en una de las más hermosas ciudades andaluzas, Granada. La acción del primer acto tiene lugar en la habitación de una casa del barrio de Albaicín Alto, cerca de la zona de San Luis. Por falta de divisiones en escenas hemos de proceder a una segmentación de los tres actos que componen esta obra en situaciones que resumen los hechos principales de la pieza. Las situaciones que contiene el Primer Acto según dicha edición son:

Situación 1: (Págs.36-39)

Mientras La Hija quiere salir, El Abuelo pide que le sirva vino antes de su salida y El Hijo quiere que ella le ceda el botón de su chaqueta.

Situación 2: (Págs. 39-41)

Entra El Amigo para llamar a El Hijo y La Hija establece una conversación con él sobre el baile y la guitarra. Al final salen El Amigo y La Hija.

Situación 3: (Págs. 42-45)

Aparece La Amiga pidiendo que La Hija salga con ella. El Abuelo anima a ésta para ir con su amiga para animarse, pero ella simula no hacer caso, mirando la llanura.

Situación 4: (Págs.46-50)

Con cariño y ternura El Abuelo intenta sacar a La Hija de su tristeza, motivada por la muerte del padre y la permanente ausencia de La Madre, quien siempre está fuera buscando el cadáver de su marido. La Hija empieza a cantar y bailar.

Situación 5: (Págs. 50-53)

Entra La Amiga y La Hija disimula que bailaba y cantaba. Mientras hablan las dos, La Amiga da a La Hija un pañuelo para El Hijo, del cual está enamorada, y salen las dos a hablar a solas.

Situación 6: (Págs. 53-59)

La Madre vuelve de la llanura y El Abuelo le aconseja que deje de ir todos los días al mismo lugar para poder cuidar de sus hijos y su casa. La Madre insiste en lo que hace y declara que seguirá buscando el cadáver de su marido en dicha llanura.

Situación 7: (Págs. 59- 64)

El Maestro de Escuela, hermano del muerto, visita a La Madre y a El Abuelo confesando que su hermano era odiado por la gente y que él quería la revolución, por eso le mataron, y que van a sembrar la llanura. La Madre le ataca como una loba hambrienta expresando su profunda angustia por lo que él dice.

Las situaciones del Segundo Acto se desarrollan en un iglesia y son como sigue:

Situación 1: (Págs. 65-66)

La Mujer comunica a La Madre que hay revueltas en Cataluña y el Norte, y que poco a poco llegarán a Andalucía. La Madre exclama desesperadamente que todo lo que hacen es inútil.

Situación 2: (Págs. 67-70)

El Abuelo, El Hijo y La Hija expresan sus deseos y sus temores delante del altar, pidiendo fuerzas a Dios.

Situación 3: (Págs. 70-71)

El Abuelo reconoce la voz de la Abuela que se oye desde fuera. Los dos empiezan a hablar sobre cosas del pasado, como el amor que se tenían entre sí, la casa donde vivían y la hija que tuvieron.

Situación 4: (Págs. 72-78)

Mientras La Madre se confiesa, suenan voces de Santas. Entre éstas y ella se establece un diálogo. Su contenido consiste en que La Madre deje de seguir luchando.

Las situaciones del Tercer Acto tienen lugar en el mismo escenario que el primero:

Situación 1: (Págs. 79-82)

El Abuelo intenta acercarse a La Hija para poder compartir con ella sus sufrimientos y dolores. La Hija no quiere y se aparta de él, sellando con un martillo y clavos los postigos.

Situación 2: (Págs. 82-83)

La Mujer del Maestro cuenta a El Abuelo su tristeza y su pena a causa de la vida que lleva con el marido.

Situación 3: (Págs. 84-86)

La Mujer del Maestro aconseja a La Madre que deje de dar vueltas por las calles y que se olvide de la búsqueda en la llanura porque eso terminará arruinando a su familia. Finalmente le comunica que su hija sale de madrugada a los callejones de la afueras con un hombre.

Situación 4: (Págs.86- 91)

La Madre empieza a interrogar a La Hija sobre sus salidas por la noche y con quién sale. La Hija se defiende poniendo de manifiesto el descuido de La Madre y la soledad que ella padece. La Hija sale huyendo.

Situación 5: (Págs. 91-96)

Tanto La madre como El Abuelo presienten un peligro. Se escucha la caída de un cuerpo en el agua del aljibe. Entra El Hijo anunciando la muerte de La Hija. Termina la obra.

I. 4. Conflicto y progresión dramática

Mientras se abre el telón, vemos al Abuelo sentado en un viejo sillón de madera, tiene a su lado una botella de vino blanco y un vaso en el suelo. En el mismo lugar se encuentran La Hija y su hermano. Ella es una joven que se está mirando en un espejo de mano. La acción se inicia con la voz de un cantaor que llega desde la calle. Terminado el cante jondo empieza el diálogo entre El Abuelo, La Hija y, un poco más tarde, El Hijo. Cada uno de ellos habla, informándonos de la vida que lleva y el ambiente en el que vive. Por ejemplo, El Abuelo comienza su conversación preguntando a la Hija sobre la botella de vino que tenía que traerle. El Hijo pide que La Hija le ceda el botón de la chaqueta. La Hija contesta a cada uno de ellos expresando su profunda angustia y disgusto de estar viviendo en esta casa y de ser sirvienta de todos.

El diálogo entre estos tres personajes es como un prólogo de las acciones dramáticas que veremos posteriormente. El desarrollo de la acción dramática sigue con este ritmo hasta que aparece La Madre en el escenario. El indicador de la energía dramática va subiendo poco a poco con la aparición de este personaje y a través de su discurso con El Abuelo. Éste quiere que ella olvide la tragedia de la muerte de su marido y que cuide a los hijos antes de perderlos, pero estos consejos nunca han sido aceptados por parte de La Madre que insiste diciendo:

El Abuelo:- Otra mujer hubiera olvidao.

La Madre:- Mi marío fue la única ilusión mía.

El Abuelo:- Pero olvidas a tus hijos. La ilusión de tu marío era Verlos mayores.

La Madre:- Mis hijos no son niños.

El Abuelo:- No razones como una mujer. Vives sin darte cuenta del dolor de ellos.

La Madre:- Me río de la gente que habla del dolor.

El Abuelo:- Te estas volviendo loca. No pareces aquella mujer ...

La Madre:- No puedo olvidar. Qué culpa tengo yo. Que el tiempo me cierre esta hería.

El Abuelo:- Otra mujer hubiera olvidao.

La Madre:- Olvidar sería quererme demasiao a mí misma.¹⁹⁸

El diálogo continúa entre ambos, La Madre no quiere pensar en otra cosa más que la investigación de la causa de la muerte y la búsqueda del cadáver; quiere saber en qué lugar exacto de la llanura está enterrado para poder llevarle una flor. Nadie quiere estar a su lado y escuchar lo que ella dice. Pero cuando el Maestro de Escuela entra en el escenario, cambia la situación, porque por primera vez vemos a una de las fuerzas antagonistas dentro del espacio escénico. Las mutuas miradas entre El Maestro y La Madre transmiten la impresión, de una u otra manera, de lo que va a pasar. El dramatismo se incrementa cuando El Maestro dice que su marido “Era un hombre que hizo mucho mal.”¹⁹⁹ A partir de esta frase el escenario es distinto, la protagonista se convierte en una especie de vengadora, que quiere vengarse de todos los que la rodean y de los que

¹⁹⁸ Martín Recuerda, José. *La llanura*. Motril, Edición Area de Educación y Cultura. 1995. Pág. 55. Todas las citas siguientes proceden de la misma edición.

¹⁹⁹ Ídem, pág. 60.

han motivado este crimen. El conflicto dramático llega a su punto culminante en la última escena de este acto, en la cual dice La Madre:

La Madre:- ¿ Qué estas diciendo? (Lo empuña de la ropa) Dime, ¿es verdad lo que dices? ¿Qué van a sembrar en la llanura? (Lo suelta) Abuelo, ¿ Ha oído usted? (va a prisa a la ventana) Abuelo, ¿Ha oído usted? (Cruza rápida y abraza al Abuelo, refugiándose en él, arrodillada en el suelo) Abuelo, ¿Ha oído usted? Que van a sembrar la llanura. (Se suelta del Abuelo y va, desequilibrada, al maestro) ¿ Que no comprenden que allí está muerto? Pero no podrán. Allí no hay agua. No podrán. Allí no hay agua. No podrán. Yo pondré una cruz. Una cruz para detener el paso de los hombres. Una cruz con su nombre. ¡No podrán! (Vuelve a empuñar de la ropa del maestro) Dime, ¿Te imaginas mulas pisando el cuerpo de tu hermano; mulas pisando esa tierra? Dime, ¿te imaginas la llanura rodeada de alambres para no dejar pasar? ²⁰⁰

En el segundo acto, aparecen todos los personajes de perfil al público, reunidos en la iglesia, están oyendo misa: La Madre, El Abuelo, La Hija y El Hijo. El Abuelo está sentado. Los demás personajes están de pie. Unas voces de hombres cantan la misa. Una mujer mal peinada está cerca de La Madre. Creo que Martín Recuerda cambia el escenario después de este profundo conflicto, para suavizar al espectador los efectos de la escena anterior porque, como ya hemos visto en el texto citado, las reacciones violentas que La Madre establece con El Maestro

²⁰⁰ Ídem, págs. 63-64.

de Escuela, producen un tremendo horror. Este trago pasional que nuestro escritor quiere cargar sobre el espectador con tanta energía dramática, de hecho, disminuye con el cambio del espacio escénico.

La acción de este acto comienza cuando La Mujer del maestro habla con La Madre, diciendo que “ Ha habido gente que han intentao revueltas en Cataluña y el Norte.”²⁰¹ Pero La Madre no cree que alguien se atreva a moverse después de tanta amenaza y tanta muerte. Terminada la conversación entre ambas mujeres, hablan El Hijo, La Hija y El Abuelo, con largas frases como monólogos, contando sus historias trágicas y pidiendo fuerzas a Dios. Es un acto de espiritualidad y de confesión, en el cual salen voces para que La Madre deje de pensar en el fantasma del marido, pero esto nunca ha sido admitido por La Madre. Esto se muestra en la respuesta frustrada de la protagonista:

Voz I :- ¿ Santa?

Voz II :-¿ Qué derecho tienes a poner en duda lo que te dicen los demás?

Voz III:- ¿ Pero porqué no crees en lo que te dicen?

Voz IV:- Hay hombres que se están arrepintiendo de lo que hicieron.

Voz V:- ¿ Porqué les remuerdes la conciencia a tantos?

Voz I :- Sigue viviendo como tantas personas de este mundo.

Voz II :- Son personas que tienen hogares como fue el tuyo, aunque hayan sido antes asesinos.

Todas las voces:-¡ Perdona a los asesinos!

²⁰¹ Ídem, pág. 66.

La Madre:- Eso quisiera, saber perdonar.

Todas las voces:- ¡ Deja de ir a la llanura!

La Madre:- Eso sería no encontrar perdón para mí.²⁰²

Este acto termina como ha empezado el anterior, con la voz de un cantaor; la voz que nos hace pensar en el teatro de García Lorca; la voz que consuela a los familiares de las víctimas de la guerra, y que busca al culpable en esta tragedia.

La acción del tercer acto casi se desarrolla en el mismo escenario que el primero. El Abuelo sentado en su sillón. La Hija sentada en el poyete de la ventana como siempre, abanicándose. El Abuelo empieza su diálogo con La Hija preguntándose si va a salir por la noche o viene su amiga; quiere saber si está enamorada o no. Por un lado quiere enterarse de lo que está pasando en la mente de esta chica, por otro, no quiere que ella salga, porque siente la soledad. La Hija contesta con disgusto y sin ganas de hablar. Se enfada de tantas preguntas, quiere clavar los postigos de la ventana; que siempre se ve abierta. No quiere ver a nadie y que nadie la vea. Aparentemente La Hija oculta algo grave y El Abuelo intenta desempeñar el papel de La Madre, pero no puede. La sensibilidad del Abuelo le lleva a sentir los pasos tristes de La Hija y las cosas que hace a escondidas como vemos ahora en el segmento siguiente:

El Abuelo:- Te vuelvo a repetir que ya no viene tu amiga. No viene nadie a vernos, y tú, cuando sientes pasos, te escondes.

La Hija:- No quiero ver a nadie.

²⁰² Ídem, págs. 72-73.

El Abuelo:-Niñica, ¿ estás enamorá? Me parece que te asomas tanto a la ventana porque estás enamorá. (La Hija no responde y parece soñar) Hay algo en ti ... En tus pasos... Creo que te estás yendo de nosotros. Alguien te aparta de aquí. Quisiera tener vista, porque yo sé que él, te estará esperando en la esquina. Te ronda, lo sé. Toas las noches sales. Sales creyendo que yo no te oigo. Después escucho que vuelves. Dime, ¿ te enamoraste? Qué gana tengo de oírlo entrar en esta casa. ¿ Cómo se llama? Entrará, ¿verdad? Tu madre nunca pudo pensar que te fueras de nuestro lao. Sin embargo, tó va llegando (Sobresaltado otra vez);Hija!²⁰³

Mientras El Abuelo intenta tranquilizar a La Hija, entra la Mujer del Maestro, la cual va a hablar con El Abuelo sobre el sufrimiento que le causa El Maestro. Luego vemos a La Madre llegando como quien ha recibido una gran derrota. Su vestido hecho jirones, la cabeza cubierta con un trozo del mismo vestido, con el que se ha hecho una especie de pañuelo de cabeza. Al entrar La Madre no se da cuenta de la presencia de La Mujer del Maestro quien se levanta impresionada al verla. La Hija mira a su madre sin creer lo que ve y El Abuelo presiente algo extraño. La Madre va a formar parte este segmento, hablando rabiosamente con la Mujer del Maestro. Pero todos los personajes presentes en la escena, se dividen en dos polos de energía dramática. El primero es la Mujer del Maestro que empieza a impulsar la acción y elevar la tensión para conseguir su objetivo, el cual es anunciar que La Hija sale de madrugada con un hombre. El segundo es el resto de los personajes: La Madre, El

²⁰³ Ídem, págs. 80-81.

Abuelo y La Hija, que representan la resistencia contra el objetivo que pretende esta mujer y niegan lo que ella dice en relación con el honor de La Hija, El Abuelo defiende el honor de su nieta, diciendo lo siguiente:

El Abuelo:- Pero, ¿Se ha ido? ¿ Se ha ido? (A voces)
¿Qué dice usted de mi nieta? ¡Mi nieta es más pura que las rosas! ¡Mi nieta es más pura que los chorros del agua! ¡Mi nieta es más honrá que toas las que entran en esta casa. ¡ Yo la bendigo, porque es pura como lo es su madre, como lo fue toa la gente de nuestra sangre! (Con más fuerza) ¿ Me ha oído usted?¿Me ha oído usted? ²⁰⁴

Aunque La Mujer del Maestro sale, el efecto de la tensión que ha motivado no termina. La Madre empieza a despertar de la pesadilla, en la que ha vivido mucho tiempo, para preguntar a su hija, por primera vez, sobre si ve a alguien desde la ventana y si sale por la noche. Sigue el desarrollo de la acción dramática con mucha tensión entre ambas, La Madre ataca y La Hija resiste, hasta que La Hija decide salir de casa, y quedan La Madre y El Abuelo dialogando. Los dos presagian un tremendo terror y que algo grave va a pasar. De repente se oye algo, como si un cuerpo cayera en el agua del aljibe. Un poco más tarde, se oye ruido en el portal y pasos de gente que sube. Entra El Hijo diciendo a su madre “ Baja tú sola, madre... Baja tú sola y súbela en tus brazos..., porque... la han sacao del aljibe.”²⁰⁵ La Madre sale, se oye una guitarra y cante jondo, los paredones de la casa van lentamente cayendo. Al caer, se

²⁰⁴ Ídem, pág. 86.

²⁰⁵ Ídem, pág. 94.

ve la inmensa llanura. Por unos y otros lados, sale gente vestida de negro y el escenario se convierte en una fiesta trágica de baile jondo. Al final vemos a la figura de La Madre, vuelta de espaldas, con su jarro vacío y mirando la llanura. Es un final dramático encarnado en el suicidio de La Hija, como en *La casa de Bernarda Alba*.

Aunque Recuerda²⁰⁶ niega la influencia de Lorca, no solamente en esta obra sino en otras, comparto la opinión de José Monleón y César Oliva en que “ Las resonancias lorquianas cobran acentos más profundos, sobre todo en relación con *La casa de Bernarda Alba* y su desenlace. Si recordamos el de *La llanura*, no dudaremos en señalar la enorme influencia que esta realidad poética inventada por Lorca produjo en Recuerda.”²⁰⁷

I. 5. Personajes

La historia de estos personajes es la de una familia que padece y sufre durante un tiempo determinado en la España de posguerra. Es la historia de unas víctimas de una guerra que dejó sus secuelas en todas las esferas de la vida de dicha familia. Todos y cada uno de ellos perdió algo importante a causa de las fuerzas ciegas del régimen de aquel entonces, La Madre, como queda mencionado perdió su gran amor, su marido, los hijos, aparte de la muerte trágica de su padre, perdieron el cariño y el cuidado de La Madre a causa de su insistencia en la búsqueda del cadáver; El Abuelo perdió su vista en otra guerra. Son al fin al cabo

²⁰⁶ Entrevista grabada con el escritor en su residencia en El Monte del Almendro. Salobreña. Febrero 2000.

²⁰⁷ Oliva, César. *Cuatro dramaturgos realistas en la escena de hoy. Sus contradicciones estéticas*. Universidad de Murcia. 1978. Pág. 122.

perdedores por muchos motivos, que son, en definitiva, sociales, políticos, económicos y culturales.

LA MADRE

Es la protagonista que mueve a los demás personajes dentro y fuera del espacio teatral, una mujer, cuyo marido cayó en la guerra civil española, esta acción trágica le va a conducir a un desequilibrio total. Sus secuelas se manifiestan en todas las esferas de su vida, una de ellas es la pérdida del equilibrio mental, el no poder olvidarse de su marido y vivir como todas, además ella considera que el olvido de su marido es una traición y un agrio dilema. A este respecto José Monleón dice: “ En ‘*La llanura*’ están enterrados todos los cadáveres de los que perdieron; es el gran cementerio civil tendido al sol, la tierra donde cayó fusilado el marido de la protagonista. La opción entre olvidar o recordar al que murió es un agrio dilema.”²⁰⁸ Aunque La Madre se siente sola, sigue yendo todos los días a la llanura, buscando el cadáver de su marido y enfrentándose con todas las fuerzas sociales. Posiblemente el escritor querrá hacer esta transfiguración en este personaje para que el mensaje de justicia que él lleva a cabo, llegue a la sociedad y que no sucedan crímenes semejantes. A pesar de los fracasos que esta mujer encuentra en su camino, intenta, muchas veces, llegar a su meta y realizar su sueño de poder saber dónde está su amor muerto. Hasta en la iglesia ella no para de pensar en él y de pedir fuerzas a Dios, rogando que no se cultive la llanura y que sea tierra santa:

²⁰⁸ Martín Recuerda, José, *El teatrillo de don. Las salvajes en Puente San Gil. El Cristo*. Madrid, Taurus, 1969. Pág. 12. Prólogo de José Monleón.

La Madre:- Llevo varios días intentando hablar con los hombres que están preparando las mulas y los araos, pero no tengo valor. He venido a tu altar a refugiarme. De rodillas me puse muchas veces : Quiero tener seguridad en mi camino, pero no escuché ni el aire pasar por mis oídos. Pregunto y no me dan respuestas, Se me quita el habla. Siento el mismo miedo que la gente. No tengo ánimos para llamar a ninguna puerta. Sé que nadie me va a abrir y me va a escuchar. No tengo defensa. Hasta los míos huyen de mí. [...] Hablaré con todos esos hombres que preparan las mulas. Dame fuerzas Señor. Pondré esta cruz como sea, porque quiero que esa tierra sea santa.²⁰⁹

Aparentemente, Martín Recuerda, inventa este personaje con tantas características trágicas en una sociedad de opresores, en aquella época, para que el público sienta la terrible situación de esta mujer. Como ya hemos visto, en un momento determinado, La Madre llega a no saber ni quién es. A esto le podemos llamar una liberación trágica, sobre la cual A. Artaud dice: “La liberación trágica del hombre está en el sentido profundo de salir fuera de sí para alcanzar el misterio y la magia de la transfiguración del ser humano.”²¹⁰ A lo largo del desarrollo de la acción vemos a La Madre sumida en la pena por la muerte de su marido y solamente despierta con el choque que la Mujer del maestro ha motivado, cuando declara que La Hija sale a escondidas con un hombre

²⁰⁹ Martín Recuerda, José. *La llanura*. Opus, cit. Pág. 72.

²¹⁰ Artaud. A. *El teatro y su doble*. Barcelona, Edhasa, 1978. Pág. 88.

por la noche, pero este despertar ya es tarde. César Oliva califica a La Madre como un personaje fiel y nostálgico, además de insistente, diciendo: “La Madre de *La llanura*, que ha perdido a su marido en la guerra civil, hace todo lo posible por eternizar su recuerdo.”²¹¹

Uno de los puntos que llaman la atención en este personaje es su entrada en el escenario en el último acto, con el vestido roto y un trapo sobre su cabeza -porque le han cortado el pelo en la comisaría-, hablando con El Abuelo, pretendiendo que su proceso llegue a los jueces y que quede abierto, y tenga que seguir. A pesar del fracaso continuo, esta mujer no pierde la ilusión ni la esperanza y cree que va a conseguir sus objetivos. Nunca le importa su aspecto como mujer. En esta ocasión La Madre comenta:

La Madre:- Cálmesese usted, Abuelo. He logrado que me procesen. El proceso llegará a los jueces. (En alegre e hiriente rebelión) Dios me dio fuerzas pa empuñar a los hombres que araban. Se espantaron las bestias y luché con ellos. El proceso ha quedado abierto. Tendrá que seguir. Se enterará el mundo entero. Y nadie en la tierra podrá ya despreciar y olvidar mi petición justa. (Llorando amargamente se abraza de nuevo a la cintura del Abuelo, repitiendo:) Mi proceso ha quedado abierto. Ha quedado abierto. Ha quedado abierto. Tendrá que seguir. Se encontrará

²¹¹ Oliva, César. *Cuadernos de dramaturgia contemporánea*. N 3. Alicante. 1998. Pág. 45. Título del artículo: *Personaje perdedor en la generación teatral realista: El caso límite de José Martín Recuerda*.

a todos los criminales. Que petición tan justa. Mi alegría es grande. Es lo mejor que he podido hacer en mi vida.²¹²

EL ABUELO

Es un anciano ciego, padre de la protagonista y abuelo de sus dos hijos. Durante su juventud sirvió en la guerra de Cuba, en la cual padeció y sufrió mucho, siempre bebe vino como escape de su vida monótona y su condición como ciego delimita su papel como cabeza de familia, después de la muerte del marido de su hija. A pesar de esto, ha estado siempre al lado de los nietos que casi no reciben ningún cariño, ni el menor cuidado de La Madre. Muchas veces intenta llevar a cabo la educación de su nieta pero, desgraciadamente, no tiene éxito, porque la muchacha ya no es una niña y es difícil ejercer control sobre ella. Dice El Abuelo:

El Abuelo:- Es la segunda vez que intentas vender lo que no es tuyo.

La Hija:- Lo de mi padre es mío. Y si por mí fuera, vendería hasta el último traje que tuvo puesto.

El Abuelo:- Primero vendiste la colcha, luego la jarra de china, después los peroles, ahora intentas vender por segunda vez el reloj.²¹³

En muchas ocasiones El Abuelo trata de sobrepasar la tristeza que habita en los rincones de la casa y consolar a La Hija, que no solamente

²¹² Martín Recuerda, José. *La llanura*. Opus cit., págs. 90-91.

²¹³ Ídem, pág. 42.

perdió a su padre, sino también a su madre. Por un lado, quiere que esta chica se olvide del dolor, del sufrimiento y de la tragedia, en la que naufraga; por otro, desea escapar de las frustraciones y del aburrimiento que dominan su vida. Además se encuentra obligado a salir del ambiente oscuro en el cual vive, esto es evidente en muchas escenas cuando habla con su nieta sobre su niñez, el baile y la guitarra.

La Hija:- Cuénteme usted lo que le pido.

El Abuelo:- Cuando tú eras niña yo te tocaba la guitarra y, sin poderlo remediar, tú alzabas los brazos. De niña, decía tu padre que podías ser bailaora.

La Hija:- (Soñadora) Bailaora... ¿Se acuerda usted?

El Abuelo:- ¿ No he de acordarme? Anda y saca la bata de cola que guardas en el arca. Como alegraba mi vida oír tus pies y tus manos cuando bailabas.

Anda y dame la guitarra.²¹⁴

El Abuelo, como hemos visto, disimula y oculta su angustia por las situaciones trágicas de todos los familiares, especialmente por La Madre, y por su condición después de haber perdido la vista. Pero, en un momento determinado, no puede aguantar y contener lo que siente. Por ejemplo, en la iglesia El Abuelo se ve como un personaje muy débil, atado e incapaz de fingir la alegría y la fuerza de antes. También confiesa que cuando veía la plena luz no pensaba en Dios y cuestiona su destino como ser humano. Todo esto se puede resumir en la escena siguiente:

²¹⁴ Ídem, pág. 48.

El Abuelo:- (En la misma rebelión) ¿ Será un castigo estar ciego? Cuando tenía vista, no pensaba que pudieras castigarme, Dios mío. Tampoco pensaba en tí. Vivía sin sentirte. ¿Pa qué quiero vivir en esta oscuridad? Oír a los demás y no poderlos ver... No puedo ver a mi nieta cuando se peina, ni a mi hija cuando mira por la ventana. Pero Dios mío: ¿Por qué me tienes en este mundo? Estoy harto de sentir los pasos de mi hija por el cuarto. Esos pasos que no puedo remediar. Yo no quería que se casara con aquel hombre. Aquel hombre creía que luchaba por una vida mejor. Y con esa esperanza le llegó la muerte.²¹⁵

Cuando sale su nieta en la última parte del acto tercero, El Abuelo se convierte en un personaje lleno de miedo. Este miedo es presagio de algo peligroso, de una tragedia, y le invade un terror insoportable. Aunque él está seguro de que un cuerpo ha caído en el agua del aljibe y El Hijo viene confirmando esta noticia, diciendo a su madre que baje para llevar a La Hija que han sacado del aljibe, no deja salir a La Madre de casa, gritando en voz alta ¡ Nooo! ¡Nooo! y quiere desmentir la noticia del suicidio. De todo esto, se puede deducir que, de tanta tensión y rabia, no solamente La Madre es la que perdió el equilibrio, sino también El Abuelo.

LA HIJA

Es una chica muy joven, huérfana de padre- quien la amaba mucho- durante la guerra civil. Fue abandonada por su madre, que sale

²¹⁵ Ídem, pág. 69.

todos los días a visitar la llanura, donde está enterrado el cadáver del padre. Por ser la única mujer en casa, ya que La Madre solía salir con frecuencia, tenía que servir al Abuelo y al Hijo, y en muchas ocasiones a los vecinos del barrio, y llevar a cabo todas las tareas domésticas. Nunca ha vivido la vida normal de una joven de su edad. La gente con quien se cruza en la calle no la quieren mirar por eso creía que era fea. Todos estos elementos reunidos, con la pérdida del cariño y la indiferencia absoluta por parte de La Madre, han sido motivo de los complejos que se manifestarán en los comportamientos de esta chica a lo largo de la obra.

La familia carecía de renta fija para vivir como los demás. Sin embargo, la chica trata, de vez en cuando, de superar la miseria y la falta de medios. Por ejemplo, vemos a la joven arrancando una flor roja de papel, que se encuentra a los pies de un Cristo colgado en una de aquellas paredes y mojando la flor en saliva, coloreándose los pómulos, pero, en un momento determinado, la chica no puede aguantar la pobreza y coge a escondidas cosas de la casa para venderlas. Esta situación da lugar a que la joven pierda la ilusión del casamiento y el cariño hacia los demás, ya que realmente no existe en su vida. Demuestra su rechazo en su respuesta al Abuelo:

El Abuelo:- Ay, algún día vendrá el hombre que te lleve.

La Hija:- Yo no espero a ningún hombre. Sé que no les gusto a los hombres, pero tampoco le daré cariño a ninguno, si es que alguno me lo pide. Me arreglo

porque tengo la costumbre de hacerlo por la tarde.
Me gusta estar limpia y oler bien.²¹⁶

La juventud de esta chica transcurre día tras día entre los paredones de la casa, en un espacio cerrado, y el único espejo por el cual ve al mundo es la ventana que da a la llanura, o mejor dicho, al cementerio donde yace el padre. Este ambiente tan oscuro y cerrado, motiva una inquietud y un aislamiento impuesto por su destino fatal. El Abuelo por su parte trata de remediar esta situación, pero la chica no puede recibir el mensaje de su abuelo, a causa de las tensiones y obsesiones que la dominan. En el diálogo siguiente se ven las reacciones de La Hija con El Abuelo:

La Hija:- Cuando vienen mis amigas, me parece como si quisieran distraerme.

El Abuelo:- Tú eres una muchacha como ellas. Lo que te pasa es que te aíslas de ellas y yo quisiera saber porqué?

La Hija:- No, Abuelo. No me aíslas. Muchas veces quiero olvidarme de ti y me paseo cogía de tu brazo, pero si usted supiera lo que es ver a mi madre entrar por esta puerta...

El Abuelo: Tu madre ya nunca vivirá en paz. Nuestra familia quiso siempre con un cariño muy grande. Mal haces tú cuando te disgustas.

La Hija:- Tarde tras tarde, día tras día, no deja nunca de ir. ¿Pero quién le habrá dicho que mi padre está enterrado en esa llanura?

²¹⁶ Ídem, pág. 43.

El Abuelo:- Por Dios, hijica, calla.²¹⁷

Sigue la vida de La Hija con este ritmo, perdiendo su juventud en balde. Su deseo sexual como le va a conducir a malos resultados. Empieza a salir de madrugada con un hombre desconocido, para satisfacer esta necesidad. El Abuelo y La Madre se enteran de lo que la chica hace, pues los dos comienzan a sufrir las consecuencias del abandono de ésta. La sociedad de aquel entonces no permite la libertad sexual y los comportamientos de esta chica son rechazados y considerados como una infamia, por eso sale La Hija de casa y se suicida.

EL HIJO

Es un joven triste y silencioso. Está a punto de empezar a hacer el servicio militar en el norte de África, pero a causa del dolor que sufre su familia durante la guerra en la cual murió su padre, tiene miedo a los cuarteles. Sus intervenciones han sido muy pocas a lo largo de la obra, sin embargo, son muy significativas. Por ejemplo, en el segundo acto, en la iglesia, vemos a este chico diciendo todo lo que él piensa hacer en el oscuro futuro que le está esperando:

El hijo:- Me voy de soldao. Dios mío. Me llevan a Marruecos No quisiera volver. Quisiera beber agua en un pozo envenenao de aquellas tierras y morir. Si pudiera desertar y pasarme a Argelia... Después huir a Francia, llegar al sur de Francia... Alguien habrá por allí preparao. Dicen que

²¹⁷ Ídem, pág. 46.

un ejercito rebelde se forma en el norte. Intentare unirme a él. Si existes, Dios, haz que pueda unirme a él. Dame fuerzas para desertar. Y si vuelvo, ¿Qué será de mi madre? Sé que la gente quiere denunciarla. Y que la denuncia irá a parar a manos de militares. ¿Qué solución pa poder remediarla? ¿Qué podría hacer por ella?²¹⁸

La muerte del padre, la ausencia de La Madre, el trato violento de la hermana, la pobreza y los acontecimientos tristes, convirtieron a este joven en un personaje desilusionado, siempre callado y desamparado. En la obra no hay ningún gesto, que indique que él vive como los jóvenes de su edad. Su presencia en los tres actos siempre es muy dramática y conflictiva. Por ejemplo, entra en el escenario en la última escena del acto tercero asegurando la noticia del suicidio de su hermana, diciendo a su madre que baje para llevar su cadáver. Este muchacho es un símbolo de los jóvenes de aquella época, de los años cuarenta y cincuenta, aquella juventud que vivió años y años la escuela de guerras y destrucción.

EL MAESTRO DE ESCUELA

Es el hermano del marido muerto. La única intervención que hace es con La Madre en el segundo acto, se entiende que este personaje abandona a la familia del muerto y revela que su hermano “era un hombre que hizo mucho mal”. (Acto I) A lo largo de toda la intervención, él no está de acuerdo con La Madre en pedir justicia de la sociedad, porque, su marido hablaba de más en las tabernas y fue un hombre

²¹⁸ Ídem, pág. 67.

equivocado y pagó su equivocación. Este personaje es la otra cara de la sociedad, o mejor dicho, uno de los aliados del gobierno y los opresores.

LA MUJER DEL MAESTRO

Aparece en una sola intervención en el último acto. Quejándose de la vida que lleva y del trato que recibe de su marido, a quien se ve muy poco. Casi se olvida de ella, viven juntos pero no se conocen. Su presencia en el escenario es igual de relevante que la de su marido, elevando tensiones y causando dolor a los demás. La conversación entre este personaje y La Madre es dura y cruel, en vez de consolar a esta familia, viene a atacar y reprochar. Sus miradas hacia La Hija demuestran un odio y desafío mutuo. Pero la diferencia entre este personaje y el anterior consiste en que la Mujer del maestro intenta despertar a La Madre, pero con tono fuerte, como vemos en la cita siguiente:

Mujer del Maestro: ¡Todo el mundo sabe que se va a los callejones cada noche con un hombre! ¡ Y hay quien la ha visto de madrugada, borracha, con el vestío hecho trizas y los pechos fuera! ¡ Has trastornao a tus hijos! ¡Has dao lugar a que sean lo que son! Y es lo peor: Tu hija sigue viviendo en esta casa, cuando debiera morir de vergüenza. ¡ Llegará un día en que conviertas estas mismas habitaciones en una casa de trato! ¡ Esto has conseguido: sigue removiendo papeles!²¹⁹

²¹⁹ Ídem, pág. 85.

I.6. Espacio y tiempo

La acción tiene lugar en dos espacios, el primero es privado, una habitación de una casa, en la calle del Albaicín Alto de Granada. El segundo es público, una iglesia de dicha ciudad. Como *La llanura* pertenece a la primera etapa de la producción de Martín Recuerda carece de descripción minuciosa de los objetos utilizados en el escenario, al contrario de las obras posteriores. Solamente hace alusión a una ventana, desde la cual, se ven llanuras.

El desarrollo de la acción transcurre en un día caluroso, recién terminada la Guerra Civil Española. Las referencias exteriores como la guerra en Cuba y en Marruecos completan la visión temporal de la época. El manejo de tiempo dramático es normal, pero es más rápido en el segundo acto que el primero y el último.

También existe una ruptura del tiempo en el segundo acto dentro de dicha iglesia, el tiempo parece estancado y parado, y los personajes no se mueven.

I. 7. Elementos trágicos en *La llanura*

Sin lugar a dudas, esta tragedia es una de las obras que mejor han reflejado una situación social dada en un momento determinado y que han servido para grabar en la memoria de la historia de la España contemporánea acontecimientos que formaban parte de aquella época. En un artículo de Molina Argot, indica su autor que *La llanura* “es un drama

universal que parte de un episodio del final de la guerra civil española”, y añade: “ *La llanura* la escribió José Martín Recuerda con el corazón lleno de rabia y la boca, de hiel. Es una obra dura pero, a la vez, impactante y poética.”²²⁰ Con esta obra se nos mostrará , por primera vez, el auténtico alcance creador de José Martín Recuerda, su originalidad, su valentía y su capacidad para emplear elementos trágicos vivos en la sociedad andaluza, para determinar el conflicto y la organización climática, lo que nos hace pensar en los clásicos. A continuación vamos a ver cada elemento por separado.

1. Presencia de víctimas

Este elemento aparece más de una vez en la obra de Martín Recuerda; por ejemplo, lo vemos en *Las salvajes en Puente San Gil* y *Las arrecogías...*, entre otras obras. Como hemos señalado anteriormente, todos los miembros de la familia son víctimas: el padre es víctima de la guerra civil, La Madre es víctima a causa de la muerte de su marido, los dos hijos son víctimas del fusilamiento del padre y también del abandono de La Madre. En relación con este elemento, José Monleón, hablando de los personajes, dice que son “ Víctimas ‘retrasadas’ de la guerra, ... víctimas hijos de víctimas, de muertes nacidas de antiguas muertes y calamidades.”²²¹

La protagonista insiste en conseguir justicia y en juzgar a los implicados, y se enfrenta con toda la sociedad. Esta situación trágica

²²⁰ Molina Argot. *El País*, 2 de octubre de 1999. Pág.21.

²²¹ Martín Recuerda, José. *El teatrillo de don Ramón. Las salvajes en Puente San Gil. El Cristo. Opus, Cit*, pág.13.

engendra otras tragedias y otras víctimas, las cuales podemos ver en la opinión de Ángel Cobo: “ En busca de la justicia, La Madre acaba arruinando a su propia familia. Entonces, el héroe trágico tiene un sentido negativo en la sociedad en la que vive, y positivo como ejemplo en el futuro.”²²² Quiere decir negativo en relación a su familia y a la sociedad en general, y positivo porque de los errores se aprende para no volver a caer en ellos.

La insistencia en la búsqueda del cadáver a lo largo de la obra por parte de la protagonista y en saber el lugar de su entierro nos hace recordar a la Antígona de Sófocles. Pero ésta es totalmente al contrario porque ella luchaba para enterrar a su hermano, sobre lo cual dice:

Antígona: ¿Qué tardas, pues? De todas tus palabras ninguna me agrada, ni me podía agradar nunca, y, del mismo modo, ninguna de las mías te agrada más. ¿Puedo apetecer una gloria más ilustre que la que he adquirido colocando a mi hermano bajo tierra? Todos éstos dirían que he hecho bien, si el terror no les cerrase la boca; pero, entre todas las felicidades sin cuento de la tiranía, posee el derecho de decir y hacer lo que le place.²²³

2. La alusión a la guerra

Algunas de las grandes tragedias que produjeron los clásicos estaban basadas en episodios que parten de guerras, y la historia del

²²² Entrevista con Ángel Cobo. Febrero de 2000.

²²³ Sófocles. *Antígona*. Editorial Alba. Madrid. 1987. Pág. 49.

teatro griego está llena de ejemplos de ello. La guerra siempre trae consigo fatales consecuencias, tal y como sucedió en la guerra civil española, y no solamente en ésta, sino que cualquier otra guerra, como el reciente desastre de la guerra de Yugoslavia y actualmente la de Afganistán y los territorios palestinos.

Martín Recuerda diseñó esta obra sobre los recuerdos de una guerra destructiva, que dejó sus huellas en todos los terrenos de la vida española. Una de estas huellas es la muerte del marido de la protagonista, que le convirtió en una fiera herida. No solamente esto, sino que también dentro de la obra existen personajes que hablan de otras guerras, como El Abuelo cuando habla sobre la guerra de Cuba en la cual sirvió.

El Hijo también habla sobre los ejércitos del norte de África como algo que le causa miedo. De todas formas Jacobo Fernández Aguilar opina que la guerra civil española representa para Martín Recuerda una: “ Sombra..., no tuvo de ella, apenas experiencia consciente, pero vivió plenamente el final de la misma y se dio cuenta de sus trágicas secuelas, ‘*La llanura*’ es fiel reflejo de tal afirmación.”²²⁴

3. Música y cante jondo

La interpolación musical, sea popular o tradicional, representa (dentro del hecho escénico) un elemento de suma importancia en el teatro de Martín Recuerda. El cante jondo lo utiliza nuestro escritor en *La*

²²⁴ Fernández Aguilar, Jacobo. Tesina titulada: *Aspectos trágicos en el teatro de José Martín Recuerda*. Universidad de Murcia. 1978. Pág. 8.

llanura como componente musical. A este respecto Jacobo Fernández Aguilar opina que: “En esta utilización incide toda la teoría flamenca del canto como quejío; en definitiva es esta expresión musical una tribuna desde la que se asoma el sentimiento del autor, fiscalmente, defensoramente o con una actitud sermonaria que sobrevuela la acción dramática manifestada en toda su amargura.”²²⁵

A lo largo de todo el texto, el canto jondo se oye como un factor integrante, y su función es elevar la energía dramática y presagiar hechos trágicos que pueden suceder. Además ayuda al público a entender las intenciones y sentimientos del autor en la creación de los personajes y de la acción dramática. Vemos como ejemplo de ello la situación en el acto primero, cuando La Hija sale frustrada y angustiada y aparece El Abuelo, sólo, en el escenario silencioso. El cantaor eleva su voz encarnando la tragedia de la protagonista y su hija, que sufren a causa de la mala suerte y del destino fatal. En este acto se oye lo siguiente:

Voz de un cantaor:

*Paloma que vas hería
Porque no te acariciaron,
qué pena, paloma mía
que delante el cazaor
te expones, como te expones,
a que te quiten la vida.
Ay,
que maldita sea la suerte,*

²²⁵ Fernández Aguilar, Jacobo. *Aspectos trágicos en el teatro de Martín Recuerda*. Opus cit. Pág. 106.

*y que no tiene perdón,
aquel que pide la muerte,
por la culpita de otro,
que de sus labios no sale
ni una gotica de amor.*²²⁶

Esta obra se caracteriza por una estética andaluza, llena de significados y expresiones de alto valor dramático. El tema de *La llanura* surge de una dura realidad española. Esta realidad se transmite al escenario adornada por el cante jondo que lamenta y consuela a los oprimidos, y a los perdedores en esta tragedia. En relación con el cante jondo, César Oliva dice: “Obra en donde el cante es una nueva estética que convive con la realidad de una mujer, La Madre, que todos los días va a la llanura con un jarro de lata vacío.”²²⁷

4. Violencia y horror

El ser humano se ve influido y hereda, entre otras cosas, los ingredientes del medio en el que vive. Desde el punto de vista psicológico, la agresión y la violencia nos producen un profundo sentimiento de horror, confusión y dolor. Por consiguiente, nuestro dramaturgo vivió la época de violencia y crueldad de aquellos años, vio conventos quemados y cadáveres en las calles, etc... Esto tuvo lugar durante los años de su infancia, tras los que es difícil olvidar semejantes escenas trágicas, y marcó su vida posterior. La sensibilidad de Recuerda

²²⁶ Martín Recuerda, José. *La llanura*. Opus cit. Pág. 53.

²²⁷ Oliva, César. *Cuatro dramaturgos realistas en la escena de hoy. Sus contradicciones estéticas*. Universidad de Murcia. 1978. Pág. 119.

fue capaz de manifestar fielmente todo esto en su mundo teatral, porque “ el teatro debe darnos todo cuanto pueda encontrarse en el amor, en el crimen, en la guerra o en la locura, si quiere recobrar su necesidad.”²²⁸

En la obra se ven con claridad la violencia y el horror, no solamente en los comportamientos de los personajes, sino también en la música y los sonidos que se oyen desde el escenario. Por ejemplo vemos a La Hija hablando con El Abuelo, “con la violencia de un animal”, según el autor. Sobresaltos violentos tienen lugar sobre el escenario: La Madre zarandea de la ropa al Maestro cuando habla mal del marido, y la violencia se manifiesta en miradas de odio intercambiadas entre ambos.

Aparece la Mujer del maestro también en el escenario y nos cuenta ante El Abuelo y La Madre que La Hija, reprimida sexualmente sale de madrugada con un hombre. En este momento vemos que a “La Hija su pecho parece temblar. Por unos segundos se oye el respirar jadeante de La Hija. Se ve el gesto desesperado y contenido del Abuelo que no puede llorar.”²²⁹ Asimismo los gritos del Abuelo, “ los cantos y taconeos en rebelión. El taconeo es como sí cientos de puños golpearon el suelo con la mayor violencia. Violencia que arrastrará una alegría rabiosa,”²³⁰ y golpes amenazadores con música violenta de guitarras en la última escena.

Estos elementos son un instrumento con el cual Recuerda dibuja un retrato de Andalucía en aquellos tiempos como una región violenta y

²²⁸ Artaud, Antonin. *El teatro y su doble*. Opus cit. Pág. 96.

²²⁹ Martín Recuerda, José. *La llanura*. Opus cit. Pág. 86.

²³⁰ Ídem, pág. 93.

reprimida. Ello dice Francisco Ruiz Ramón que es: “ La Andalucía habitada por los fantasmas del miedo, la crueldad y el odio, una Andalucía amarga y dura.”²³¹

5. La multiplicidad de acciones trágicas

La estructuración de esta obra está basada en múltiples acciones y hechos trágicos, pues empieza por una muerte y termina con otra. La primera es entendida y comprendida por parte del espectador dentro del contexto general de la obra, o mejor dicho, de la narración de los personajes. La segunda es como una conclusión de una situación social dada y de sufrimiento y dolor que esta familia ha vivido en una tiempo determinado.

No solamente esto, sino también las circunstancias por las que pasa el resto de dicha familia, por ejemplo, la situación de La Madre, que se olvida de todo menos de su permanente preocupación por la historia de su marido, aunque le adoraba y amaba mucho. La indiferencia que este personaje vive nos conduce a malos resultados y éstos, a su vez, provocan sus consecuencias en los otros personajes como componentes de la célula familiar. Entonces los hechos trágicos principales engendran otros secundarios del mismo tipo.

Los planos dramáticos que Recuerda diseña están basados en una acción principal, de la cual salen otras secundarias. Esta estructura tiene algo que ver con la tragedia clásica y la opinión del autor de la *Poética* sobre la

²³¹ Ruiz Ramón, Francisco. *Historia del teatro español siglo XX*. Undécima edición, Madrid, Cátedra. Pág. 502.

estructura de la tragedia en el primer capítulo. Aparte de todo esto, la ausencia de los efectos cómicos apoya dichos planos de elevar la energía dramática en la mayoría de los segmentos de esta tragedia.

II. ESTUDIO DE *LOS ATRIDAS* **(1951)**

II.1. Introducción

En Granada, el 26 de febrero de 1951, Martín Recuerda termina la redacción de *Los Atridas*, publicada en 1999 por el Ayuntamiento de Salobreña. En cuanto al argumento o la historia de la obra, tiene algo que ver con la familia del autor es en parte autobiográfica, como la mayoría de sus obras. El propio autor nos confiesa que: “El desastre familiar al que fueron yendo todos mis tíos, hermanos de mi padre. Mi casa, con mis hermanos, cada uno por un lado, a veces, o mejor dicho siempre: no llegamos nunca a conocernos.”²³² De aquí nace la idea de crear *Los Atridas*.

Más tarde surge el problema del título, ya que el autor acaba la pieza y no sabe cómo titularla. Es el Catedrático Alfonso Gámir Sandoval, amigo de Martín Recuerda y profesor de historia e inglés en la Universidad de Granada, quien tras escuchar la historia trágica de los personajes, propone el título actual.²³³

Martín Recuerda realiza la lectura de *Los Atridas*, en el Teatro Beatriz de Madrid, el 30 de enero de 1954. Tras dicho acto, Trino Martínez Trives, director del Pequeño Teatro Dido, decide estrenarla en dicho teatro. Como en otras ocasiones, la censura prohíbe su representación. Al respecto Ángel Cobo nos confirma que:

²³² Cobo, Ángel. *José Martín Recuerda. Génesis y evolución de un autor dramático*. Diputación provincial de Granada, Granada, 1993. Pág. 17.

²³³ Entrevista grabada con Ángel Cobo. Abril de 2002.

“ No pudo estrenarse en el Pequeño Teatro Dido, de Madrid. Entonces Trino trajo a Granada dos actores profesionales y, unidos con los actores del T.E.U., empezó a ensayarse la obra. La censura fue más benigna con el T.E.U. de Granada que lo fuera con el Pequeño Teatro Dido, de Madrid. Seguramente, los censores consideraron que la peligrosidad de la obra era menor en Granada que en Madrid.”²³⁴

Finalmente el estreno tiene lugar en diciembre 1954 en el teatro Cervantes de Granada. Sobre el cual nos afirma la crítica de aquel entonces que:

“José Martín Recuerda ha seguido con fidelidad la lección del maestro [refiriéndose a Shakespeare]. Su tragedia *Los Atridas* es una obra amarga y desoladora, en la que los duros acentos pesimistas quedan agravados por la fiera austeridad de un diálogo magnífico [...] En *Los Atridas* Martín Recuerda confirma la extraña calidad de un autor trágico [...]”²³⁵

Manuel González opina:

“ *Los Atridas* es un profundo estudio acerca de una de tantas familias desechas por la guerra. Pasiones, egoísmos,

²³⁴ Cobo, Ángel. *José Martín Recuerda. Génesis y evolución de un autor dramático*. Opus cit. Pág. 89.

²³⁵ Ídem, pág. 91.

amores, ilusiones y esperanzas han sido frustradas. Los personajes no confían ni esperan [...] En definitiva: una hermosa obra que llegó al público, con lo cual, el T.E.U. de Granada se hace digno del ‘Víctor de Plata’ tan sufridamente merecido.”²³⁶

En una pregunta dirigida al autor por Miguel Ávila Cabezas sobre si existe algún documento de la censura sobre los Atridas. Responde: “Que yo recuerde no existe ningún documento. En realidad la censura sobre *Los Atridas* la hizo en Granada el propio jefe del SEU y sus adláteres. Y, en su caso, si no se fiaban del todo, la obra era remitida a la Junta General de Censura de Madrid para que dictaminase.”²³⁷

II. 2. Resumen del argumento

Es la historia de una familia, expulsada del pueblo donde vivía y donde tenía trazado su camino, viéndose obligada a emigrar a una ciudad donde la mayoría de ellos se envician y degeneran. **La Abuela** controla a todos con severidad; a su hijo **Eusebio**, padre de la **Rubia** (La Hija Mayor), **El Guardia**, casado con la **Muchacha**, **La Hija Menor** y **El Hijo Menor**. La Hija Mayor y La Muchacha se preparan para disfrutar de una velada fuera de Casa, El Hijo Menor se opone violentamente a la salida nocturna de éstas, pero La Abuela intenta calmar los ánimos. Entra El Guardia, le saludan alegremente y La Abuela invita a todos a bailar. La fiesta termina con una pelea entre La Abuela y El Hijo Menor.

²³⁶ González, Manuel. Revista Nacional de Estudiantes, *Haz*. Granada. 15-1-1955.

²³⁷ Martín Recuerda, José. *Los Atridas*. Edición del Ayuntamiento de Salobreña, 1999. Pág. 27.

Aparece Eusebio como ausente y tambaleándose. Su madre le insulta violentamente. Mientras se oye la voz de La Mujer, dirigiéndose a Eusebio, entretanto el escenario se transforma en un coro de iglesia y empieza a narrar la amarga historia que ha vivido con este hombre y su indiferencia hacia su familia. Vuelve a cambiar el decorado mostrando la escena anterior donde encontramos a Eusebio en el mismo estado lamentable que antes y volviendo a recibir los insultos y reproches de La Abuela. Ésta de repente, cambia su actitud y brinda por la vuelta de su nieto (El Guardia), ofreciendo vino para todos. Tras este brindis duermen todos. Pasados unos años comienza la segunda parte y la escena prosigue en el pueblo con cada uno de los personajes saturado su propia tragedia. La Hija Menor está enamorada de una persona y nunca ha podido hablar con él. La Hija Mayor en la prostitución. El Guardia expulsado de su trabajo. El padre hundido en alcohol. La Abuela en permanentes peleas con todos, sobre todo con el padre. El Hijo menor está enamorado de su cuñada y acaba matando a La Muchacha a cuchilladas. Todos rodean el cadáver y la obra termina con este desenlace trágico.

II.3. Estructura formal

Es una tragedia dividida en dos partes, según inicia el autor, en la edición del Ayuntamiento de Salobreña ya mencionada. La estructura de ambas presenta escenas similares con pequeñas variantes. Los sucesos de la primera transcurren en dos lugares, en la ciudad y en la iglesia, donde muere la madre, tras un incendio. Las situaciones que componen la estructura de esta Primera Parte son como sigue:

Primera Parte:

Situación 1: (Págs. 33-39)

Mientras La Hija Menor escribe una carta a su amante, La Muchacha declara su deseo de que su hijo no nazca en la ciudad, por tanto, quiere irse.

Situación 2: (Págs. 40-41)

La Abuela expresa, delante del Hijo Menor, su profunda angustia y disgusto por los hombres inútiles, refiriéndose a su padre.

Situación 3: (Págs. 42-44)

La Muchacha quiere que La Hija Menor le preste el collar para salir con La Rubia a la fiesta y El Hijo Menor lo impide.

Situación 4: (Págs. 45-51)

El Guardia llega contando su historia sobre los días de su ausencia. Suena la música de la gramola y empiezan a bailar. La Abuela impone un clima de violencia y tristeza.

Situación 5: (Págs. 52-53)

La Abuela grita insultando a Eusebio delante de sus hijos y de su nuera, y él empieza a llorar como un niño.

Situación 6: (Págs. 54-56)

La Mujer interroga a Eusebio, planteando sus celos derivados de sus largas horas de ausencia, fuera de casa.

Situación 7: (Págs. 57-59)

La Mujer le confiesa que nunca estuvo enamorada de él y que se casó con Eusebio porque le decían que era un buen hombre. Pero él declara lo contrario.

Situación 8: (Págs. 60- 66)

Mientras La Abuela brinda por la llegada de El Guardia, ella sigue insultando y reprochando a Eusebio delante de todos. Terminando el brindis, duermen.

Segunda Parte:

Las situaciones de la segunda parte se desarrollan en el pueblo y son como sigue:

Situación 1: (Págs. 67-69)

La Hija Menor no puede contener su secreto, por eso revela toda la historia a La Muchacha, a quien pide salir con ella para hablar con su amante, y la muchacha rechaza.

Situación 2: (Págs. 70-71)

La Rubia se arregla para salir y manda a las chicas que dejen la luz del pasillo encendida.

Situación 3: (Págs. 72-75)

La Hija Menor habla de los vicios del Guardia delante de su mujer, La Muchacha; asegurando que el comportamiento de éste perjudica a toda la familia, por eso, tienen que marcharse.

Situación 4: (Págs. 75-77)

El Guardia llega expulsado y avergonzado, La Abuela le insulta por no haber sido un hombre como hay que ser.

Situación 5: (Págs. 78-83)

La Muchacha calma los ánimos, El Guardia le habla de los celos hacia ella y sus dudas que podría haber otro hombre en su vida.

Situación 6: (Págs. 84-86)

El Hijo Menor procura arreglar la situación de la familia. El Guardia expresa su deseo de emigrar para buscar fortuna. La Hija Menor se muestra obsesionada por el amor que nunca puede conseguir.

Situación 7: (Págs. 87-91)

Mientras El Hijo Menor empieza a atacar a La Rubia destacando la mala fama que tiene, La Hija Menor le reprocha delante de la familia su relación con su cuñada. El Hijo Menor se vuelve loco, saca una navaja y, en vez de matarla, mata a La Muchacha.

Situación 8: (Págs. 92-94)

Las mujeres deciden huir al amanecer, Eusebio aparece borracho y comienza a hablar de su destino fatal. Se arroja una rosa de la ventana sobre el cadáver de La Muchacha y Eusebio sigue llorando.

II.4. Conflicto y progresión dramática

Como hemos mencionado en el resumen del argumento, Martín Recuerda sitúa la acción de la primera parte de *Los átridas* en dos lugares. El primero es una habitación reducida de una casa provinciana, con objetos modestos, agujereados, rotos y pobres, ropa de color negro y colchones tendidos en el suelo. Aparecen en el escenario las mujeres de dicha familia con El Hijo Menor en una situación lamentable. La acción empieza con golpes en la puerta de una habitación cerrada. La Hija Menor, harta de soledad, de no saber dónde está su amante y de la descomposición familiar, quiere desahogarse con una carta a éste. Mientras ella habla, intervienen La Abuela, La Muchacha y El Hijo Menor ofreciéndonos, datos del entorno que rodea a esta familia y del disgusto y la amargura que sufre.

La Abuela:- [...] Nunca me gustó la ciudad. La gente es perversa.²³⁸

La Muchacha:- Dicen que el otro día murió un hombre al cruzar la frontera. Los soldados lo acribillaron a balazos.²³⁹

[...] Yo quisiera irme de aquí. No quiero que mi hijo nazca aquí.²⁴⁰

²³⁸ Martín Recuerda, José. *Los Atridas*. Edición del Ayuntamiento de Salobreña. Opus cit. Pág.36.

²³⁹ Ídem, págs. 36-37.

²⁴⁰ Ídem, pág. 39.

La Hija Menor pregunta a su hermano por su amante:

La Hija Menor:- (Con ansia contenida.) Dime. ¿Crees que no vive?

El Hijo Menor:- No vive.²⁴¹

Así se puede deducir que el conflicto de cada uno de los personajes es unilateral; al mismo tiempo, la fuerza antagonista que enfrenta a todos, representada en la desilusión y los sufrimientos personales, es común.

Las alusiones a la guerra, la vida militar, la muerte, los hombres cobardes, que La Abuela incluye en su diálogo en la segunda unidad, dan paso a un enfrentamiento seguro. Ella critica a todos, empezando por el padre borracho e inútil, esto hiere a los hijos, por tanto, tienen que reaccionar. Aparte de los conflictos interiores de cada personaje, vamos a ver como resiste El Hijo Menor enfrentándose con La Abuela:

La Abuela:- ¡Ciegos vosotros que vivís de ilusiones!
¡Vosotros que estáis cobardes, acostumbrados a que las mujeres de esta casa os traigan la comida!

El Hijo Menor:- (Levantándose.) ¡Basta ya, abuela!

La Abuela:- ¡No puedo callarme! ¡No me cansaré de deciros, día tras día, lo que tu hermana repite siempre.
“¡Hombres Mujeres!” [...] ²⁴²

²⁴¹ Ídem, pág. 37.

²⁴² Ídem, pág. 41.

Más tarde, salen La Muchacha y La Rubia con el objetivo bien claro de asistir a una fiesta. Los celos del Hijo Menor hacia su hermana y su cuñada, que van a salir a las dos de la madrugada, dan lugar a otro enfrentamiento, del cual se deduce la imposibilidad de convivencia entre dichos personajes. Pero la intervención de La Abuela y la voz que se oye desde la calle impiden dicho objetivo.

Con la aparición de El Guardia entramos en otra unidad de acción secundaria. A partir de dicha aparición se observará la alegría fugaz y rápida que crea Martín Recuerda en algunas obras de su producción como en *Carteles rotos*, *La llanura* y *El caraqueño*. La tensión de los personajes desaparece y la energía dramática va bajando. El Guardia empieza a contar sus hazañas y a responder a todas las preguntas que le dirigen. Mientras hablan, La Abuela propone el baile y la música. De repente se opone El Hijo Menor rechazando la idea de La Abuela y se enfrenta con ella creando un clima de violencia, en el que La Abuela comienza gritar. El Guardia y La Muchacha reaccionan demostrando su desacuerdo de la siguiente manera:

El Guardia:- (Enfurecido mientras baila.) ¡Seguís siendo los de antes! ¡Déjame! ¡Déjame!

La Muchacha:- Dios mío, no quiero vivir aquí. No quiero que mi hijo nazca entre ellos.²⁴³

Así termina dicha unidad donde los personajes expresan profundamente aspiraciones y objetivos ocultos. Más tarde se enciende

²⁴³ Ídem, pág. 51.

una luz en el centro del escenario bajo la que aparece Eusebio, un hombre pálido y desconcentrado, llevando una carta. Todos le miran con mucha atención, sorprendidos, presagiando un ataque de La Abuela. Tras dicha aparición, la energía dramática sube con el enfrentamiento de ésta con Eusebio. Dicho enfrentamiento se formula en tonos humillantes y de desprecio hacia él, los cuales demuestran la imposibilidad de convivencia entre madre e hijo.

Después de esta carga tan violenta aparecerá una mujer planteando su máxima inquietud, disgusto e insatisfacción por la vida que llevaba con Eusebio. Este juego técnico relacionado con el tiempo, nos hace recordar a Azorín en *Angelita*. Martín Recuerda enlaza el pasado con el presente desdichado de este personaje, para mostrarnos la degeneración y la pérdida que caracterizan a un ser humano durante y después de la guerra.

Un oscuro impregna el escenario. Tras la vuelta de la luz se transforma la escena en un coro de iglesia. Se ve a Eusebio sentado en disposición de tocar el órgano y, detrás de él, a un coro de acólitos. Más tarde aparece La Mujer, con una cesta colgada del brazo. Mientras se oye la música religiosa, La Mujer empieza a hablar relatando mediante un monólogo la indiferencia y la invalidez de Eusebio. A pesar del ataque tan fuerte de la mujer en el enfrentamiento establecido entre ambos personajes, los argumentos de Eusebio incluyen recuerdos olvidados por ella, mejor dicho, no tienen valor para esta mujer. Sigue el desarrollo de la acción de esta unidad con este tono hasta el cambio de escenario.

Ahora estamos en la habitación reducida otra vez, donde salen todos los personajes de la escena anterior más Eusebio. Mientras, La Abuela vuelve a despreciar al pobre padre y manda brindar por la llegada de su nieto, El Guardia. Como siempre, este brindis y esta alegría no duran mucho tiempo. La acción va a tomar un ritmo contrario con la salida de La Rubia, quien sale de madrugada delante del padre, La Abuela y los hermanos. Dicha salida motiva de nuevo un enfrentamiento entre Eusebio y La Abuela, que le echa la culpa de todo lo negativo que afecta a la familia. Vamos a ver su comentario al respecto:

La Abuela:- ¡Haber dejado que ese borracho se imponga! No hará nada. No tendrá valor. Ya lo veréis. (*Va a la puerta de la escalera.*) ¡Tú, Eusebio Sánchez, dieras una caída y llegarán tus sesos al agua podrida de la calle! ¡Por tu culpa, por no saber ser hombre, por no saber ser padre, por vivir de tus ilusiones, ella se ha ido como una loba hambrienta en busca de un hombre que caliente su cama! [...]²⁴⁴

Aunque se apaga la lámpara y entra la luz de la luna por el balcón y todos empiezan a echar los colchones al suelo, donde duermen, la acción no termina todavía. El Hijo Menor se va acercando a La Muchacha, que duerme en los brazos de su hermano, El Guardia. Así nos enteramos de la relación amorosa entre ambos. Cae el telón.

²⁴⁴ Ídem, pág. 64.

La acción de la segunda parte se desarrolla en una casa de las afueras de un pueblo. Se ve a las mujeres sentadas y ‘sus rasgos han adquirido alguna serenidad’ por el paso del tiempo. La Hija Menor empieza a hablar de sus sueños inalcanzables y de su amor frustrado, sintiendo pena por el tiempo que pasa sin poder encontrar el hombre con el que compartir la vida. La Muchacha cuenta su experiencia amorosa con el hermano de esta chica. Aunque en esta unidad parece que no existe enfrentamiento entre un personaje y otro, no falta el conflicto interior. Como ejemplo, La Hija Menor, viendo a la persona que quiere, no se atreve hablar con él, al verle se siente atada, algo la arrastra hacia atrás y aunque tuviera la voluntad de salir para hablar con él, no se atrevería a hacerlo sola. La Muchacha siente miedo, inseguridad y angustia; los manifiesta así:

La Muchacha:- [...] Qué temor tengo tan dentro de mí. Si no fuera por mi hijo, sería capaz de irme. Pero mi hijo me detiene. Bien sabe Dios que a veces creo que estoy aborreciendo a tu hermano. No lo conozco, Dios mío, no lo conozco. Ni un solo día tiene una caricia para mí. Qué poco me duró su cariño.²⁴⁵

La Rubia que no encuentra cariño en el seno de su familia, se refugia en otros lugares, donde habitan el vicio y la prostitución. Entonces el conflicto en esta unidad se manifiesta en el interior de cada uno de los personajes.

²⁴⁵ Ídem, pág. 71.

En la segunda unidad, La Hija Menor empieza a empujar la acción planteando los vicios de su hermano, como medio de ataque contra La Muchacha, su esposa. Se enfrentan las dos y ésta resiste intentando desmentir lo que dice La Hija. La angustia y las desilusiones de cada una se reflejan, esta vez, hacia el exterior, en actos verbales hechos por los personajes. Hasta en ciertas frases sentimos algo más que la descomposición familiar, un odio tremendo, expresado en ataques fuertes como la siguiente cita:

La Hija Menor:- Será la ruina de los demás. Debierais iros antes de que sea tarde. Esta gente no perdona a los hombres viciosos. Y él, aquí, nos perjudica a todos. [...] Nos echarán y tendremos que volver a la ciudad.²⁴⁶

Aparecen La Abuela, Eusebio y El Guardia, expulsado de su trabajo. La Abuela, que critica a todos, se enfrenta con él, dirigiéndole fuertes reproches e insultos. El diálogo se concreta en frases amenazantes y la violencia inunda el escenario, hasta que El Guardia da a La Abuela un golpe en la cabeza. El conflicto llega a su punto culminante en las reacciones de ésta. Más tarde interviene La Muchacha, intentando calmar a su marido.

La intervención de La Muchacha nos conduce a una nueva unidad, en la que se observa el germen del dolor, de la angustia y de la tragedia que vive El Guardia, manifestado de la siguiente manera:

²⁴⁶ Ídem, pág. 73.

El Guardia:-Una vez quise ser un gran caballero.

La Muchacha:- Tú eres un gran caballero. Podríamos ser la envidia del pueblo.

El Guardia:-Ahora soy una persona despreciable. Antes de ser expulsado, era un hombre acorralado por la muerte. Siempre creía que acechaban para matarme.

La Muchacha:- ¿ Tú un hombre despreciable? ¿ Tú un hombre que acechaban para matarle ? ¿Por qué piensas así?

El Guardia:- Mi madre quiso que yo ingresara en una academia militar, y me vi después de venta en venta, de camino en camino, persiguiendo a los hombres.

Entran La Hija Menor, El Hijo Menor, La Rubia y La Abuela, se articula otro enfrentamiento, pero colectivo, todos van contra La Hermana Mayor, exteriorizando lo que se dice en la calle sobre esta chica y su amante. La propuesta que plantean en su enfrentamiento con ella es que se vaya de casa y se aleje de ellos. Mientras condenan a La Rubia, interviene La Hija Menor, revelando los intentos del Hijo Menor hacia su cuñada, como respuesta al fuerte ataque que dirige a su hermana. Este cambio de relaciones entre los personajes convierte a éste en acusado. Ahora existen voces que gritan por echar al Hijo Menor fuera de casa también:

La Hija Menor:- ¿Callar? Hace falta que se vayan los que hacen daño. (A El Hijo Menor.) Tú el primero.

El Hijo Menor:- (Sorprendido.) ¿Eh?

La Hija Menor:- He dicho ‘Tú el primero’. Tú que acusas, no reconoces tu propio daño.

El Hijo Menor:- (Haciéndole frente con orgullo.) Explícate.

La Hija Menor:- Quieres ocultar entre los demás, pero los demás sabemos quién eres. Intentas hacerla tu amante.

El Hijo Menor:- (Lleno de ira.) ¿ Eh?

La Hija Menor:- La vigilas, la acechas. Has intentado delante de mis propios ojos hacerla tu amante. Pero ella es la esposa de tu hermano y lo adora.²⁴⁷

Tras este choque El Hijo Menor no puede contener su ira, pasando a la violencia salvaje, intentando matar a su hermana con una navaja. Mientras se acerca a ella, la chica escapa y la navaja se clava en el pecho de La Muchacha. Así llega el conflicto dramático a su clímax, creado por un lance trágico representado en la muerte de la cuñada. En este ambiente tan triste, se ven las mujeres rodeando el cadáver en las sombras, después de apagar la luz. Mientras el silencio impregna el escenario, aparece Eusebio, alcohólico, diciendo frases incomprensibles, y termina su monólogo llorando. Luego vemos una rosa patética arrojada desde la ventana sobre el cadáver de La Muchacha. Cae el telón.

II.5. Personajes

Los personajes de esta obra son figuras que encarnan la miseria, la desolación, el odio y la desesperación en la sociedad española de

²⁴⁷ Ídem, pág. 89.

posguerra dañada económica y moralmente. Porque la verdadera guerra es la consiguiente posguerra donde todo se agota. Por tanto, buscan su refugio en el alcohol como medio con el que creen cambiar la amarga realidad. “Son los habitantes alienados del dolor y la tragedia (todos ellos igualmente - entre sí y ante el medio externo- protagonistas y antagonistas también, por su aislamiento, por su ciega relación instintiva y elemental, por su progresivo aniquilamiento, por su descomposición inevitable...), pierden el rumbo tanto en la primera como en la segunda casa.”²⁴⁸ En la ciudad, primera parte de la obra, y en el pueblo, en la segunda parte, a donde han vuelto, huyen de sí mismos.

La Abuela

Es madre de Eusebio y abuela de sus hijos, es la protagonista y el eje principal en la obra. De su conducta y sus parlamentos se observa claramente que este personaje encarna el símbolo de la autoridad. Para confirmar lo que acabamos de mencionar debemos percibir la evolución de dicho personaje y su aportación en el conflicto dramático dentro de la pieza.

Sus intervenciones con los demás dan la impresión de que esta mujer ejerce una excesiva autoridad sobre todos ellos. Intenta controlar a los nietos, ya que su padre se hunde cada día más en el alcohol. En el comienzo de la obra su reacción nos hace sentir un odio tremendo hacia su hijo. Realmente es más sólida y fuerte que la Bernarda lorquiana.

²⁴⁸ Ídem, pág. 20. Prólogo escrito por Miguel Ávila Cabezas.

Cuando habla de su hijo Eusebio haciendo comparación entre él y sus otros hijos se observa esta solidez con sus instintos psicópatas.

La Abuela:- ¡Es de la casta que deben ser los hombres! De todos mis hijos, tu padre fue el más cobarde. Se resignó a vivir toda su vida tocando el maldito órgano, Bendito sea mi hijo el que murió a cuchilladas por una mujer. Y bendito mi hijo el pequeño que murió toreando en la plaza del pueblo. Aunque dijeron que sangró en la plaza por una cornada en el pecho, fui dichosa porque fue valiente.²⁴⁹

Su carácter violento empuja el conflicto dramático y motiva fuertes enfrentamientos. Cuando aparece un atisbo de alegría la vemos siempre apagándolo. Por ejemplo, en los momentos del baile, La Rubia no quería bailar porque tenía sueño, La Abuela la manda bailar y dejar de dormir, también el caso del hijo menor es semejante, le coge con violencia y le impone lo que ella misma quiere. Así se articulan los diálogos y los movimientos de esta mujer a lo largo del desarrollo de la acción dramática.

Su relación con Eusebio demuestra profundamente la pura y dura descomposición familiar y la imposibilidad de convivencia entre madre e hijo. Siempre lo expresa delante de los nietos, sus propios hijos, para despreciarle y humillarle más. Sobrepasa todo esto deseando su muerte.

²⁴⁹ Ídem, pág. 40.

La Abuela:- [...] Es imposible resistir el olor a vino de tu aliento. Es imposible resistir encontrar naipes sucios en los bolsillos de tu traje. No hay fuerza humana que te aguante. [...] ¿Quién a un borracho daría empleo? En todas partes estarías de sobra. El vicio se ha apoderado de ti. Tu destino es morir... así, así, como estás... Nunca podrás rehacer tu vida.²⁵⁰

Aunque vive bajo el mismo techo donde su familia, sus seres más cercanos, nunca ha llegado sentir y a conocer a los demás. Se mueve como fuerza ciega que no quiere escuchar más voces que la suya. Pero en las últimas escenas se percibe su impotencia y esto llama la atención.

Eusebio

Es como hemos mencionado el padre de El Guardia, El Hijo Menor, La Hija Menor y La Rubia. Este personaje es el más afectado por la guerra y las secuelas de la misma le hacen refugiarse día y noche en el alcohol como escape de la vida destruida que sufre. Le vemos siempre en escena paralizado y hundido en su ausencia mental. Sus ilusiones inalcanzables le causan un desequilibrio total en todas las esferas de su vida. Su compromiso como esposo y como padre de cuatro hijos nunca ha sido algo significativo para él, o mejor dicho no sentía dicho compromiso. Su aspecto, aludido por La Abuela en la cita anterior nos hace ver un personaje muerto mentalmente. Quizás Martín Recuerda nos presenta esta figura para demostrarnos la gravedad de la situación de la

²⁵⁰ Ídem, pág. 53.

posguerra en una clase social determinada. “ El padre vaga por la casa bajo un permanente delirio alcohólico.”²⁵¹ El máximo responsable en dicha casa se comporta con absoluta indiferencia. Por tanto su presencia en escena, mudo y borracho, es punto de partida en los enfrentamientos protagonizados por La Abuela.

La Rubia

Es la hija mayor de Eusebio, es un personaje impregnado y hundido en el vicio, la prostitución es el refugio de esta chica tanto en el pueblo como en la ciudad. Este aspecto es fruto de la descomposición y desunión familiar que acaba no solamente con ésta sino también con todos los miembros de la casa donde ella vive. Sus relaciones con los demás llaman mucho la atención, siempre callada, aparece en el escenario silenciosa y tranquila, un silencio que lleva en sus entrañas angustia profunda y pérdida del rumbo. También cuando aparece en escena es para anunciarnos su salida de casa o para comunicarnos su huida fuera de un recinto de represión sexual. Sale buscando su necesidad física como dice La Abuela, “ ella se ha ido como una loba hambrienta en busca de un hombre que caliente su cama”.²⁵² Está casi aislada de toda su familia, no comparte con nadie el diálogo ni la conversación y solamente habla cuando siente un ataque dirigido hacia ella. Pero, ni dentro ni fuera de casa encuentra consuelo y un trato normal de los demás, esto encarna el rechazo absoluto de la sociedad hacia ella. Lo expresa de la manera siguiente:

²⁵¹ Ídem, pág. 21. Prólogo escrito por Miguel Ávila Cabezas.

²⁵² Ídem, pág. 64.

La Rubia:- (*Cortando.*) Fuera soy una mujer que vive en lo alto de la calle, dentro, la que está arruinando vuestra vida. En vez de consuelo, encuentro por todas partes miradas frías que me hablan de un mundo egoísta y despiadado.²⁵³

La Hija Menor y La Muchacha

Quizás son los dos personajes más optimistas en la obra. Simbolizan la esperanza motivada por ilusiones frágiles que desaparecen en seguida. Sueñan mucho, pero cuando hacen frente a la realidad chocan con la ruina de sus vidas. “La Muchacha y La Hija Menor se revelan como personajes un tanto ausentes y distantes, aunque quizás son las únicas que se constituyen en portavoces de una liviana esperanza.”²⁵⁴

El carácter soñador y esperanzador de ambas marca la vida de cada una de ellas. La Hija Menor piensa siempre en su viaje a Francia donde puede encontrarse con su antiguo novio, el hijo que lleva La Muchacha en sus entrañas esperando el día de su nacimiento, las alusiones que hacen las chicas al mar y sus deseos de sentirse reconocidas entre sí y con los habitantes del pueblo.

Pero, de vez en cuando, desaparece este atisbo de esperanza y de sueños y ellas vuelven hundidas en el pesimismo que caracteriza a esta

²⁵³ Ídem, pág. 88.

²⁵⁴ Ídem, pág. 22. Prólogo escrito por Miguel Ávila Cabezas.

familia. El tiempo pasa y la flor de su juventud se seca. Las dos lo expresan claramente en la siguiente cita:

La Hija Menor:- [...] Qué pena que se vaya el tiempo de las rosas.²⁵⁵

La Muchacha:- Dios mío, no quiero vivir aquí. No quiero que mi hijo nazca entre ellos.²⁵⁶

Al final ninguna de estas dos jóvenes consigue su objetivo. El niño que La Muchacha espera muere, cuando El Hijo Menor mata a ésta y La Hija Menor huye con su familia después de la muerte de aquella.

El Guardia y El Hijo Menor

Los dos son de carácter diferente. El primero es el hijo mayor y trabaja de Guardia civil, casado con La Muchacha. Es violento y alcohólico como su padre. Como pasa mucho tiempo fuera de casa y lejos de su mujer acaba consumido por las obsesiones, las sospechas y los celos. Siempre piensa que su esposa tiene relación con alguien, este sentimiento encarna una de sus propias tragedias.

El segundo es soltero. Como no puede controlar sus instintos masculinos y su juventud ardiente, intenta acercarse hacia su cuñada hasta caer enamorado de ella. De vez en cuando, su hermano mayor

²⁵⁵ Ídem, pág. 63.

²⁵⁶ Ídem, pág. 51.

piensa dejar el pueblo e irse buscando la vida en otro lugar, como escape y rechazo de la vida que lleva con esta familia. Sin embargo, El Hijo Menor siempre insiste en quedarse en el pueblo, pretendiendo que un día podrá encontrar la mujer que será su esposa. También se pregunta mucho sobre lo que él puede hacer para remediar y resolver los problemas que sufren. Pero al final “calla atenazado por el amor a su cuñada, y mata...”²⁵⁷ Mata a ésta sin querer, no obstante tendrá el mismo destino que los demás.

II.6. Espacio y tiempo

La obra ofrece una variedad de lugares en los que transcurren los hechos. Son espacios diferentes, privados (como la habitación reducida de una casa provinciana en donde ocurren gran parte de los sucesos en la primera parte), y religiosos (como las escenas que desarrollan su acción en una iglesia). La acción de la segunda parte tiene lugar en una casa rural. El manejo del variado espacio dramático es necesario para la obra; el autor quiere, sobre todo, ser lo más realista posible en los hechos que quiere representar. También lo que llama la atención es el interés del autor por mostrar el máximo grado de realismo, describiendo minuciosamente los tres espacios mencionados en el apartado del conflicto y progresión dramáticos. Martín Recuerda nos mete dentro de unos espacios casi destruidos por el hecho de la guerra, para hacernos ver las ruinas que ésta deja.

²⁵⁷ Ídem, pág. 21.

Respecto al tiempo real, la primera parte se desarrolla en un tiempo muy determinado, salvo las escenas en las que aparece La Mujer, que ocurren en una noche de verano de calor ‘bochornoso’ que nos limita toda la acción. En la segunda parte también los hechos se desarrollan en una tarde de domingo. Sin embargo, el desarrollo de la acción ofrece varias posibilidades de tiempo imaginario, según el papel de cada uno de los personajes.

II. 7. Elementos trágicos en *Los Atridas*

1. La alusión a la posguerra

Martín Recuerda pasó su adolescencia presenciando imágenes trágicas durante los años de la guerra. Éstas dejaron una huella imborrable en su mente, por lo que su obra creativa está basada fundamentalmente en amargas vivencias que marcaron su proceso de maduración personal y teatral. A partir de *La llanura*, pone de manifiesto esa realidad en su máximo sentido trágico; en ella, casi de modo autobiográfico, teatraliza de manera descarnada la destrucción masiva de una familia, tras la muerte de un padre que desaparece y una madre que es capaz de abandonar a los suyos, incluso a sí misma, tratando de encontrar una justicia que la guerra y sus consecuencias han engendrado.

En cuanto a la posguerra, Martín Recuerda la refleja de un modo más trágico que la guerra misma, ya que ella representa el deterioro y la ruina que emanan de una situación de barbarie y de pérdida de valores en todas las facetas de la vida. Como ejemplo destacamos *Los Atridas*, obra singular al respecto, porque los personajes no son capaces de resistir el

dolor por el desastre que impera su vida. En el resto de sus obras, aunque no de manera directa, también hace alusión a la guerra, como en *El caraqueño*, donde los soldados de Franco violan a una mujer embarazada, que trataba de defender a su padre, causando su ruina y posterior huida, como escape del desprecio al que la sociedad la aboca. En *Carteles rotos*, aunque su acción transcurre en el período de Transición, Martín Recuerda pone en primer plano la Guerra Civil, encarnada en la figura del general Borja y las secuelas que la propia guerra ha causado. Las alusiones a la guerra y posguerra continuamente están presentes en casi todas sus obras, debido a diversas razones ya comprendidas a través de la referencia a la época franquista.

2. Presencia de víctimas y fatalismo excesivo

La acción dramática en *Los Atridas* se articula en un hecho principal, que es la dolorosa posguerra que vive esta familia. Esto es lo que une a todos los miembros de dicha familia, pero el sufrimiento que padece cada uno de los personajes no se asemeja con el otro. Como hemos mencionado, La Rubia está hundida en el vicio y la prostitución, Eusebio en alcohol, La Hija Menor en sus ilusiones inalcanzables, La Abuela en sus permanentes peleas con los demás, El Guardia en sus obsesiones y El Hijo Menor acaba con la vida de La Muchacha, que muere con el niño en sus entrañas. Así todos son víctimas de una guerra cruel y de una situación social determinada.

También en *Los Atridas* se observa un fatalismo excesivo, porque todos están condenados desde el principio de la obra a estar en una

situación tan trágica que no tiene salida. Todos sufren las secuelas de una guerra salvaje que engendra un desastre tremendo. El odio, el vicio y la pobreza son los ejes principales en el diálogo de dichos personajes. El autor afirma que en *Los Atridas* “ no hay esperanza posible y en los miembros de la familia queda un amargor absoluto.”²⁵⁸

²⁵⁸ Ídem, pág. 23.

III. ESTUDIO DE *EL TEATRITO DE DON RAMÓN* (1957)

III.1. Introducción

El Teatrillo de Don Ramón es una de las obras importantes en la producción teatral de José Martín Recuerda. La pieza se escribe en 1957 y recibe su autor el Premio Lope de Vega el año siguiente. Se publica dos veces, la primera, junto con otras dos obras *Las Salvajes en Puente San Gil* y *El Cristo*, en 1969, por Taurus, en la colección de teatro “el mirlo blanco” y la segunda, edición de Gerardo Velazquez Cueto, en 1984, por la Editorial Plaza & Janes. Su estreno tiene lugar en el Teatro Español de Madrid, en 1959. Se ensaya doce días, de los cuales ocho dirige el ayudante de dirección, José Osuna, y cuatro el director José Tamayo.²⁵⁹ A pesar de que la pieza obtiene el prestigioso premio mencionado, no fue aplaudida ni por parte del público, ni valorada por la crítica el día del estreno, sobre el cual comenta Ángel Cobo:

“Pero por encima, y al margen, de las matizaciones críticas de la puesta en escena e interpretación, la obra provocaba en espectadores y críticos una reacción similar a la que la acción dramática provoca y sufren los personajes que asisten a la representación escénica de don Ramón. Los primeros, los espectadores, no querían despertar a la propia verdad que les devolvía el espejo escénico; los segundos, los críticos, eran fieles representantes del poder establecido y reaccionaron con

²⁵⁹ Cobo Rivas, Ángel. *José Martín Recuerda: Vida y obra dramática*. Granada. Biblioteca de Ensayo de la Caja General de Ahorros de Granada. 1998. Pág. 84.

ira envuelta en burla, y heridos, mostraron desprecio y hasta crueldad.”²⁶⁰

En este contexto, Ricardo Doménech transmite el punto de vista de los espectadores y los críticos expresando lo siguiente:

“No ha sido muy afortunado este último Premio Lope de Vega - estrenado en el Español el 29 de abril – *El teatrito de Don Ramón*, José Martín Recuerda, no ha caído bien. Ni entre el público ni entre la crítica. Y el caso es que *El teatrito de Don Ramón* no merece una repulsa tan radical y, en gran parte, burda, como es la que ha recibido. Esto no quiere decir que *El teatrito de Don Ramón* sea una gran obra. No. Pero no había para tanto. Estamos cansados de ver que infinidad de comedias muy inferiores a esta de Martín Recuerda se ganan el aplauso y el elogio, sin que a nadie se le pase por la cabeza la idea de confesar sinceramente su mediocridad y su escaso interés. Mas he aquí que *El teatrito de Don Ramón* no ha resultado simpático a nadie o a casi nadie.”²⁶¹

De igual manera, Alfredo Marqueríe cuenta lo que sucede en la noche del estreno, diciendo casi lo que nos ha comentado el autor de la cita anterior. Opina:

²⁶⁰ Ídem, pág. 85.

²⁶¹ Martín Recuerda, José. *El teatrito de Don Ramón. Las salvajes en puente San Gil. El Cristo*. Madrid. Taurus. 1969. Pág.69.

[...] El autor ha ideado una pequeña acción dramática llena de unción y de ternura, con unos personajes en los que se resume casi simbólicamente el pobre y triste fracaso de los sueños provincianos, que nunca tendrán cumplimiento. [...] La representación de *El milagro*, de Berceo, resulta fatigosa y provoca en los espectadores reales, los de la sala de butacas, casi el mismo efecto que en el público virtual de *Don Ramón*.²⁶²

Los comentarios son fuertes en aquel entonces y dolorosos para su autor, porque los espectadores pasan de criticar la pieza a burlarse de Martín Recuerda, atacándole en un estreno tan importante para él como es *El teatrillo de Don Ramón*. “En el día de su estreno, salvo raras excepciones, la crítica pancista parecía preguntarse: ‘¿Quién es este Martín Recuerda que viene a amargarnos el optimismo almibarado del teatro que disfrutamos, gracias sean dadas al Glorioso Movimiento Nacional’?”²⁶³ Este ataque derivado de circunstancias determinadas en los años sesenta tendrá después como recompensa la valoración positiva con la cual entra su autor en una nueva etapa de su producción teatral. La crítica especializada considera la pieza como una de sus obras fundamentales.²⁶⁴

²⁶² Ídem, págs. 67-68.

²⁶³ Cobo Rivas, Ángel. *José Martín Recuerda. Génesis y evolución de un autor dramático*. Diputación Provincial de Granada. Granada. 1993. Pág. 55.

²⁶⁴ Los tres críticos mencionados reconocen personalmente el valor literario de la obra más que el teatral, relacionando el estilo de nuestro autor con el de Azorín. También hablan de antecedentes teatrales a *El teatrillo de Don Ramón* como *La mojiganga de la muerte* de Calderón, *La escala rota* de Juan Ignacio Luca de Tena, etc...

A pesar de las duras críticas que recibe tanto la obra como el autor, creo que *El teatrito de Don Ramón* es una de sus importantes obras, en relación al tema de nuestro trabajo. Dichas críticas han sido una lección dura para Martín Recuerda, que tras ellas toma una decisión definitiva en cuanto a la situación de los personajes hundidos y la desaparición de las pequeñas ilusiones que los mueva. A este respecto reconoce con claridad todo esto en la siguiente cita:

“*El teatrito...* tiene, quizá, un defecto clave: está escrito rezumando tristeza y los personajes se dejan hundir, mejor dicho, están irremediabilmente hundidos desde que se alza el telón. La pequeña ilusión que les anima sabemos que pronto desaparecerá. No se rebelan en ningún momento. Se dejan hundir, casi como me pasaba a mí en aquellos días provincianos.”²⁶⁵

Así, él ha podido detectar el defecto desde su punto de vista y convertir este hundimiento y estas ilusiones en lucha, rebelión, gritos, etc,... en su producción posterior.

III.2. Resumen del argumento

Un grupo de cómicos viejos y fracasados, presididos por Don Ramón, deciden poner en escena un *Milagro* de Berceo. Con medios modestos y humildes preparan el lugar de representación en una

²⁶⁵ Martín Recuerda, José. *El teatrito de Don Ramón. Las salvajes en puente San Gil. El Cristo*. Opus Cit. Pág.55.

buhardilla ruinosa. El motivo de dicha representación es la esperanza de que acuda a la función la autoridad más prestigiosa en la ciudad, el obispo, y con ello pueda surgir algún atisbo de esperanza en la vida de cada uno de estos personajes marginados. Mientras Don Ramón, Doña Jorgina, Don Ceferino, Don Anacleto, Purita y Los Tres Niños empiezan a preparar el escenario en dicha buhardilla y están ensayando, entran Marina, vieja amiga de Don Ramón, Hilario, músico fracasado y amigo de todo el grupo, Pola, una artista que conoce a los miembros de esta representación, animándoles. Una gran muchedumbre esperaba abajo la llegada del arzobispo. Los artistas están tensos, atentos y nerviosos porque la opinión de éste determinará muchas cosas en el futuro de esta compañía de provincianos. Terminados los trabajos de ensayo y preparación, entra el público, unos tras otros. Su eminencia no asiste después de larga espera y se inicia la función del *Milagro*. Los espectadores comienzan a murmurar en voz alta. Los artistas se molestan y poca gente del público pide con cortesía que haya reposo y sosiego. Vuelven dichos espectadores a reírse interrumpiendo a los personajes de la obra. Se repiten las mismas molestias y se pide la salida de los que causan este caos durante la función. Poco a poco salen los espectadores y quedan Pola, la artista y los amigos de Don Ramón aplaudiendo, hasta el término, y reconociendo el valor artístico de la obra. La pieza termina con el dolor y la frustración que dominan a Don Ramón y a sus compañeros, que esperan la única oportunidad para llegar a la gloria y la fama. Mientras cae el telón, Don Ramón llama a su perro ‘King’ diciendo: “ ‘King’. No me dejes.” ²⁶⁶

²⁶⁶ Ídem, pág. 123.

III.3. Estructura formal

La estructura dramática de esta obra es muy sencilla y, en parte, repite la de otras obras de Recuerda, como *Carteles rotos* y *El Cristo*. La pieza está dividida en dos partes, según el autor, en la edición de Taurus de 1969. La primera trata de la presentación de los personajes y la descripción detallada del espacio escénico: una buhardilla de una casa antigua de provincianos, que en un tiempo fue burguesa y actualmente, pobre. La segunda, es continuación del planteamiento de los hechos que se plantean en la anterior y contiene el desenlace de los mismos. Para evitar confusión en el entendimiento de los sucesos secundarios de la obra, pasemos a fragmentar las dos partes de la misma en situaciones o unidades pequeñas que integran el hecho principal en *El teatrillo de Don Ramón*. Las situaciones que componen la primera parte son las siguientes:

Situación 1: (Págs. 90-98)

Purita, Don Anacleto, Don Ceferino, Doña Jorgina, Don Ramón y Los Niños. Unos están preparando el pobre escenario y otros maquillándose, vistiéndose o ensayando con esperanza, ilusión, nervios y felicidad al mismo tiempo.

Situación 2: (Págs. 98-106)

Entra Marina, luego Hilario y Pola compartiendo el diálogo con los demás. Hablan con mucha alegría de los recuerdos de todos y de la

importancia de la representación del *Milagro* como obra decisiva en la vida de cada uno de ellos.

Situación 3: (Págs. 107-108)

El público empieza a subir a la buhardilla. Entra un grupo de gente encabezada por tres músicos ‘con cara de hambre’,²⁶⁷ le siguen Las Chicas de Morales y una Vieja con La Mujer con Cara de Jirafa. Todos piden la salida de Don Ramón para saludarle antes de la función.

Situación 4: (Págs. 108-109)

Don Ramón intenta, con mucho miedo, advertir a los asistentes sobre cómo debe ser su actitud cuando el Reverendísimo llegue. Finalmente se arrodillan y su eminencia no acude.

Las situaciones que contiene la segunda parte se desarrollan en el mismo espacio que en la primera:

Situación 1: (Págs. 110-111)

Mientras el público está sentado, cada uno en su sitio, empieza la función y Las Chicas de Morales se burlan y murmuran. Doña Marina impone silencio y Don Ramón espía al público.

Situación 2: (Págs. 112-113)

Don Ramón mira desesperado hacia la puerta de la entrada, donde debe entrar el reverendísimo, y Doña Jorgina amenaza, apoyada por el público, a Las Chicas de Morales, que no pueden contener la risa.

²⁶⁷ Ídem, pág. 108.

Situación 3: (Págs. 113-115)

Las Chicas de Morales, intentando disminuir la risa, se tapan la boca con un pañuelo. Don Ceferino protesta y Doña Jorgina decide no continuar si las jóvenes no dejan de reírse. Pero un niño de los tres que interpretan el *Milagro* echa agua en las caras de Las Chicas de Morales. El público ríe a boca llena y ellas salen a petición del mismo.

Situación 4: (Págs. 115-118)

La representación continúa y los músicos empiezan a reír. La Mujer con Cara de Jirafa reacciona pidiendo respeto. Don Ceferino se desmaya y el caos impregna el escenario. El público comienza a marcharse, menos Hilario, la Vieja, Doña Marina, Pola y la Mujer con Cara de Jirafa. Don Ramón intenta continuar la función y, ante la imposibilidad de ello, cae de rodillas llorando.

Situación 5: (Págs. 118-123)

Hilario felicita a Don Ramón y manda abrir el telón de nuevo, para aplaudir. Marina arroja sus flores cerca del escenario y se marcha. Se queda sólo Don Ramón y recuerda a su perro, el único que no permite su soledad.

III.4. Conflicto y progresión dramática

La presencia del arzobispo se plantea como punto de partida en el drama. Los personajes de la representación del *Milagro* se mueven en el escenario como en una colmena. Cada uno hace lo suyo con ilusión y

esperanza. Pero las frases de Don Ramón parecen desmentir dicha presencia: “No creo que tengamos tanta suerte. No vendrá.”²⁶⁸ El diálogo es sencillo y las frases son cortas, no obstante, carecen de conflicto en esta primera unidad de acción secundaria. La conversación consiste en los preparativos del estreno y la expectación por la llegada del reverendísimo, al cual controlan por la luz de su cámara. Lo comentan así:

Don Ramón: (*Sorprendido.*) ¿Encendida?

Purita: Sube, Ramón, sube.

Don Ramón: (*Subiendo en la escalera.*) Es cierto. Vendrá. (*Llamando.*) Don Ceferino, Don Anacleto, está encendida la luz de la cámara del reverendísimo. (*Todos suben a la escalerita, que está junto al desván, para ver la luz encendida.*)

Sigue el desarrollo de la acción en moldes expectantes, cada vez los personajes están más tensos, nerviosos y felices al mismo tiempo, sobre todo, Don Ramón. La gente se agolpa en la puerta de la casa y todavía su eminencia no ha llegado. La llegada de Marina, Hilario y Pola en la segunda unidad, crea un clima propiciatorio por parte de dichos personajes, de un lado, animan a Don Ramón, de otro, buscan una salida a sus permanentes fracasos, en el supuesto éxito de éste con la asistencia del arzobispo.

²⁶⁸ Ídem, pág. 91.

El diálogo se convierte en largos monólogos dichos por todos con contenidos aliviadores: del fracaso repetido, del amor imposible y de los sueños lejanos. El desarrollo de los hechos dramáticos desde el principio hasta la subida del público, da paso a la creación del clímax de esta primera parte. Dichos sucesos, los preparativos, la recepción de Hilario, Marina y Pola, la espera del arzobispo y las masas del público van acumulando el alto nivel de energía dramática. Los espectadores llaman a Don Ramón. Estas llamadas crean un ambiente conflictivo, ya que él se enfrenta con el público, temblando.

A pesar de que Don Ramón no está seguro de la llegada del reverendísimo, promete al público que éste asistirá. El estado es crítico, puesto que los espectadores acuden al teatrillo por la presencia del arzobispo y no por otra cosa. Si éste no viene, Don Ramón sufrirá su fracaso, encerrado en la buhardilla. Todo esto se puede observar en la siguiente cita:

“Don Ramón:- No sé por qué un día..., hoy..., pronto..., veremos aparecer a su eminencia..., con su aire bondadoso y su sonrisa buena..., bendiciendo a todos..., honrando... esto..., esto..., la buhardilla..., la buhardilla de la casa que me vio nacer..., y donde vi morir... a los míos...; donde... todavía... exista alguien que me quiera... Y pronto..., no sé por qué, Dios me dio tanta dicha un día...; una noche de esta primavera..., ya sabéis..., la escalera..., sube por la escalera..., porque hace un rato... muy pequeño... que... ya apagó la luz de su cámara... Y llegará sencillo, como san Pedro... Y nos

bendecirá y todos debemos... en estos momentos...
arrodillarnos..., porque su presencia... nos hará mejores...”²⁶⁹

Todos se arrodillan pero no entra nadie. Así termina la primera parte. Gerardo Velazquez Cueto resume estas escenas del modo siguiente:

“Un primer acto de morosa presentación de personajes (el diálogo se convierte en una serie de largos monólogos o en un mismo monólogo dicho a varias voces) y creación del ‘clímax’ de expectativa final necesario -¿Llega el arzobispo? - , que la propia degradación de personajes y espacio parecen desmentir. La llegada de los primeros espectadores – Marina, Hilario, Pola- crea una atmósfera propicia a la total desilusión (el amor imposible, el paraíso lejano imposible, el triunfo imposible): el ámbito de la sumisión y el fracaso excede los límites del mundo que *se encierra* en la buhardilla.”²⁷⁰

La segunda parte empieza con algo más de dinamismo. La función comienza, y el sillón isabelino donde el arzobispo se tiene que sentar, sigue vacío. Las burlas, los gestos y los comentarios de Las Chicas de Morales presagian un enfrentamiento seguro con los del teatrillo de Don Ramón. Doña Jorgina, Don Anacleto y los Tres Niños comienzan la

²⁶⁹ Ídem, págs. 108-109.

²⁷⁰ Martín Recuerda, José. *El teatrillo de Don Ramón. Como las secas cañas del camino*. Bilbao. Plaza & Janes. 1984. Pág. 42. Edición de Gerardo Velazquez Cueto. La cita está tomada de un estudio resumido realizado por el citado.

interpretación, recitando algunos fragmentos del *Milagro*. Tras el primer comentario de las chicas, Doña Jorgina, Doña María, la Mujer con Cara de Jirafa y Don Ceferino se enfrentan con ellas.

Este enfrentamiento produce una separación entre dos bloques, cada uno de los cuales se identifica mediante su objetivo. El primero de ellos está compuesto por los actores de la representación, sus amigos y algunos vecinos. El segundo, por los demás invitados. Don Ramón y sus partidarios quieren que siga la representación y tener la aceptación social del arte que representan, precisamente en ausencia de arzobispo. Los demás impiden este proceso. Así se puede determinar el conflicto entre ambos bloques. Las Chicas de Morales no dejan de reírse y al mismo tiempo no quieren salir de la buhardilla. Representan un factor desestabilizador en el escenario. Los personajes que interpretan la obra están cada vez más nerviosos y tensos porque en estos momentos se tienen que enfrentar a dos campos, el del impedimento causado por estas jóvenes y el de la ausencia de líder espiritual. Vamos a ver como reaccionan los dos bandos en la siguiente cita:

“Doña Jorgina:- [...] No sé de qué se ríen ustedes tanto. Eso es tener mala educación. Hay que ver. No me dejan ni leer el ‘*Milagro*’. Digo, que tengo hasta la garganta seca.

Doña María:- Lleva usted razón, señora. Siga usted leyendo. Digo, una cosa tan religiosa y tan bonita. Que no nos dejan poner atención.

La Mujer con Cara de Jirafa:- Eso digo yo también. Hay que ver qué descaró.

Don Ceferino:- (*Asomando entre bastidores, vestido de diablo.*) A la que no le guste, digo yo, podría bajarse por las escaleras abajo. (*Se vuelve a meter.*)

Todos:- Eso es. Por las escaleras abajo. ¡Que las pelen!”²⁷¹

A pesar de que los personajes de la representación siguen interpretando sus papeles con irritación y nervios, intentan mantener un poco de orden para continuar. Pero dichas chicas vuelven a hacer lo mismo y los actores se enfrentan esta vez de manera distinta. El enfrentamiento entre ambos bloques pasa de los ataques verbales a la violencia y agresión, cuando uno de los niños echa agua a la caras de las Chicas de Morales. En este momento interviene el público y así llega el conflicto a su culminación en esta unidad. El comportamiento del bando opuesto y el público se manifiesta así:

“Las Dos Chicas de Morales:- (*Levantándose, alarmadas.*)
¡Oh, qué insolencia! Ha sido el niño de la vecina del primero.
El hijo de tal mujer.

Otra Chica de Morales:- Pero me las pagará. Me ha puesto todo el vestido chorreando.

Doña María:- ¡Que se callen! Bien empleado que les está.

El Público:- ¡Eso es! ¡Que se vayan!

Doña María:- Se creen que están en un baile de los que acostumbran.

Las Chicas de Morales:- ¡Oh! ¡Vámonos de aquí!

²⁷¹ Martín Recuerda, José. *El teatrillo de Don Ramón. Las Salvajes en Puente San Gil. El Cristo*. Opus cit., págs. 112-113.

Todos:- ¡Fuera, que se vayan!”²⁷²

Tras la salida de las chicas se reanuda la representación. Pero de repente los músicos se ríen sin poder controlar la carcajada. Rápidamente, reacciona una mujer del público atacándoles con profunda rabia. Don Ceferino cae desfallecido y el caos impera en el escenario. Don Ramón intenta mantener la escena y no sabe qué hacer. Su frustración y desesperación se incrementan cada vez más. Los músicos se van, Doña Jorgina delata al público, anunciando el motivo por el que acude al teatrillo de Don Ramón. Lo expresa de la siguiente manera:

“Doña Jorgina:- (Desde dentro.) ¡Echen el telón! ¡Echen el telón! Nadie está poniendo atención. Yo quisiera saber a qué han venido. Desde luego, nadie vino a ver el teatrillo de Don Ramón. ¡Todos vinieron al calor de la iglesia! ¡Gente ruin! Ahora mismo salgo: ¡Gente ruin!”²⁷³

Los espectadores salen uno tras otro y Don Ramón intenta continuar la representación, pero se encuentra obligado a echar el telón. En este ambiente de soledad y sumisión, necesidad de aceptación social y desesperación se crea el clímax final de la obra. Don Ramón se pone de rodillas llorando silenciosamente.

A pesar del fracaso rotundo, Hilario sigue aplaudiendo, intentando de un lado desmentir una realidad, de otro, animar a Don Ramón. En el

²⁷² Ídem, págs. 114-115.

²⁷³ Ídem, pág. 116.

espacio escénico no aparecen más que éste y sus amigos. Mientras están desclavando y desmontando el escenario, confirmando dicho fracaso de no poder representar de nuevo la obra, Don Ramón decide seguir en su hundimiento. No quiere dejar su teatrillo, intentando creer que esto no es el final. Lo comenta claramente:

“Don Ramón:- [...] Pero vosotros volveréis. ¿Verdad que todos volveréis? (*Nadie le contesta.*) Nuestras funciones tienen que continuar, porque no hay felicidad comparable a la que estas funciones nos da. No me importa la burla ni el fracaso; lo que importa es seguir.”²⁷⁴

Salen unos y otros, y sólo se queda Don Ramón, desamparado, insistiendo en hundirse en sus sueños, acariciando el telón del teatrillo. Termina la obra cuando él permanece solo en escena, la escena real, abandonado en aquella provincia. Así concluye el desenlace de la pieza. Sobre el desarrollo de la segunda parte Gerardo Velazquez Cueto opina que:

“[...] se desarrolla en la alternancia de la *ingenua* representación de algunos fragmentos del *Milagro*, con la mala acogida que una función tan ‘bonita y religiosa’ despierta entre el auditorio, provocando la disociación entre los que *sienten* esos valores a los que están dando vida – los aficionados que sueñan para no reducirse a su vulgar destino – y los que habían acudido, desde un destino igualmente vulgar,

²⁷⁴ Ídem, pág. 120.

para la burla, la curiosidad, el halago; y exigiendo suavemente al espectador una toma de partido.”²⁷⁵

III.5. Los personajes

En muchas obras Martín Recuerda no tiene que ir lejos para crear las figuras que encarnan una situación determinada de la sociedad en la que vive.²⁷⁶ El ambiente del autor estaba lleno de seres fracasados, frustrados y perdidos. Por tanto este elemento en *El teatrino de Don Ramón*, fue inspirado por el mundo que le rodea, tal como comenta uno de los estudiosos de su teatro en la siguiente cita:

“[...] le basta con mirar su propia identificación con tantos de ellos. Lo de menos quizá sea recordar que el modelo vivo de éste Don Ramón era el veterano animador de tantos *teatricos* granadinos, Ramón Moreno, cuyos últimos años le llevaron a completar el círculo de su marginación y pobreza haciendo funciones en un piso junto a la céntrica calle de las Tablas; que las ‘Chicas de Morales’ vivieron realmente en el primer piso de la casa en que habitaban los Recuerda en la inevitable Plaza de Bib-Rambla; o que Marina fue también una amiga de su madre; porque lo esencial es lo que hay de Martín Recuerda en todos y cada uno de ellos, lo que el joven

²⁷⁵ Martín Recuerda, José. ²⁷⁵ Martín Recuerda, José. *El teatrino de Don Ramón. Como las secas cañas del camino*. Opus cit. Pág. 43.

²⁷⁶ Como en el caso de *El caraqueño*, *La llanura*, etc... Sus personajes tienen relación directa con el ambiente social del autor, incluso familiares y amigos.

indeciso e hipersensible, aspirante a dramaturgo de éxito, [...].”²⁷⁷

El mismo Martín Recuerda reconoce la semejanza con su estado de autor fracasado y arruinado, cuando dirigía el Teatro Universitario de Granada. En sus *Pequeñas memorias* comenta detalladamente lo que sentía en aquel entonces.

“Escribí *El teatrito de Don Ramón* en mis tiempos de director del Teatro Universitario de Granada, época en que no encontraba salida posible a mis aspiraciones. Era entonces el clásico provinciano que aspira a vivir y a luchar en Madrid, sin que la capital de España, después de mucho pedir de mi parte, ofreciera un rincón para mí. Pensaba que mi vida quedaría para siempre arrinconada en mi provincia, haciendo teatro de aficionados, sin la menor esperanza. Por esta causa nació *El teatrito...*, [...] ‘Días provincianos de infinita tristeza, de imposible comunicación’.”²⁷⁸

Las dos citas nos confirman el entorno donde viven, tanto el autor como los personajes reales: Granada, en los años sesenta, rodeados de sus propias tragedias. A continuación vemos el desarrollo de cada personaje en la obra que tratamos.

²⁷⁷ Martín Recuerda, José. ²⁷⁷ Martín Recuerda, José. *El teatrito de Don Ramón. Como las secas cañas del camino*. Opus cit. Pág. 39.

²⁷⁸ Martín Recuerda, José. *El teatrito de Don Ramón. Las Salvajes en Puente San Gil. El Cristo*. Opus cit. Pág. 54.

Don Ramón

Es un viejo aficionado de provincia, vegeta haciendo teatro en una buhardilla. Es el protagonista de la obra. El teatro que presenta está dirigido a los vecinos del barrio. El tiempo pasa y él ve, cada día más, frustrarse sus ilusiones artísticas sin gloria. Para salir de la jaula de desesperación y desencanto piensa, con sus compañeros, en invitar al reverendísimo, quien representa uno de los sectores del poder en aquella época. Se supone que la presencia de éste cambiaría radicalmente el futuro artístico de Don Ramón y de todos sus compañeros. De siempre sus desilusiones en la vida, le hacen hundirse y soñar cada vez más. Antes del estreno y la supuesta llegada del arzobispo se dirige al público contando una serie de fracasos, resumiendo su currículum trágico en las siguientes frases:

“ **Don Ramón:-** Solamente, ahora, quiero deciros una cosa [...] los desorientados de la vida... encontramos de vez en cuando alguna recompensa... Yo... he vivido siempre desorientado ... Ya sabéis que quise ser político ... y ... me quedé, toda la vida, hablando del mundo y sus problemas en una mesa de café, donde fueron a consumir sus días muchos que soñaron ... Hoy, ya ... solitaria mesa del café..., olvidado.... [...] Quise embarcar, cuando decían que América era un país muy hermoso y se enriquecía el que iba..., y, como sabéis, os lo dije a todos, y al llegar a la estación ... el tren..., sí, al pitar el tren, cuando todo el mundo se besaba, se despedía..., yo no ... pude subir la escalerilla del coche... y ... lo dejé marchar.

Se fue otra oportunidad de este hombre desorientado, tal vez cobarde, [...].”²⁷⁹

Lo que acabamos de citar personifica la figura que encarna Don Ramón. Para ver íntegra dicha figura, no debemos olvidar sus reacciones durante el estreno del *Milagro*. Mientras el público se burla de la representación, él sigue animando a Purita “ No temas, Purita; aunque no oigan tus palabras los demás, yo las escucharé.”²⁸⁰ Viendo el máximo fracaso expresado por parte de los espectadores y la ausencia del dueño de la visión mágica, que solucionará todos sus problemas, intenta continuar. Cuando siente dicho fracaso, despierta en el momento encontrándolo de nuevo. Como prueba de esto vemos lo que él dice:

“Don Ramón:- [...] Purita no engaña nunca; pero yo no dejaré mi teatrillo, a pesar de todo, porque dejarlo sería casi morir. Una muerte en vida, muy lenta. Y yo no quiero morir en vida. También me pregunto que por qué se irían, y se fueron engañándome, les agradezco el engaño, y si vinieron en burla, les agradezco las burlas.[...]”²⁸¹

Don Anacleto y Don Ceferino

Son dos personajes populares, sus aspectos tienen mucho que ver con la dimensión social de la obra. Don Ceferino es delgado, sumiso y al hablar tiene la boca torcida. Trabaja de músico en la banda municipal.

²⁷⁹ Ídem, pág. 108.

²⁸⁰ Ídem, pág. 117.

²⁸¹ Ídem, pág. 120.

Don Anacleto es bajito con gafas, menudo y nervioso. Ocupa un cargo modesto en una oficina. Los dos viven las mismas circunstancias sociales cargados de fracasos, frustraciones, hundimiento, desesperaciones y sobre todo pobreza. Al margen de todo esto comparten con Don Ramón las ilusiones y frustraciones causadas por la decepción artística.

La diferencia entre uno y otro consiste en que Anacleto es más realista que Ceferino. Las intervenciones del primero dan la sensación de que exista la posibilidad de la ausencia del arzobispo y así será el final trágico de un grupo como ellos. Pero el segundo, soñador y como mencionamos, sumiso. En la siguiente cita se observa la contradicción entre ambos:

Don Anacleto:- Contén tu alegría. Ceferino. (*En secreto.*)
Como no venga, será la última vez que haga teatro en la buhardilla. No puedo creerlo.

Don Ceferino:- Siempre fuiste incrédulo, Anacleto; sin embargo, mira la luz de su cámara encendida a estas horas. Todo el mundo lo dice. ¡Vendrá! ¡Vendrá!²⁸²

Anacleto presiente lo que podría haber sucedido con un público como el del *Milagro*, los incultos y pobres vecinos del barrio, que nunca apreciarán el arte que ofrecen estos artistas. Como prueba de esto citamos lo que dice sobre las Chicas de Morales:

²⁸² Ídem, pág. 91.

Don Anacleto:- (*Mientras sigue disfrazándose en el interior del desván.*) Estoy pensando que si suben las chicas de Morales no me gustaría trabajar. [...] ²⁸³

Sabiendo los errores de los demás, no avisa a nadie. En los preparativos del escenario deciden cubrir el suelo con hojas formando alfombras. Anacleto omite cualquier objeción hasta que el viento habla por él, destruyendo el montaje. En estos momentos dice:

Don Anacleto:- [...] Lo sabía. No quise decirles nada, pero lo sabía. Además la alfombra estaba puesta en mal sitio. La pisaría todo el mundo. ²⁸⁴

A todo esto añadimos que las intervenciones de Anacleto muestran oposiciones, temores y la máxima frustración. También, parece que su comportamiento con sus colegas tiene algo que ver con el papel que interpreta como judío en la representación del *Milagro*.

Doña Jorgina y Purita

Son dos miembros de la compañía de fracasados. Representan la voz femenina dentro de la misma. Doña Jorgina es mujer vieja de casi sesenta años, muy elegante y ‘compuesta’. Es profesora de música y dirige el canto de la representación. Purita es menor que ésta, su carácter es distinto, soñadora, casi siempre pensativa y callada. Tuvo dos novios y

²⁸³ Ídem, pág. 92

²⁸⁴ Ídem, pág. 96.

actualmente vive sola. El miedo a la soledad desempeña un papel importante en su personalidad. Madrid es para ellas la Meca del arte y la gloria, debido al desprecio producido por los vecinos del barrio hacia la actitud, que Don Ramón y sus colegas ofrecen. Por tanto se sienten encerrados en sus provincias y desatendidos por todo el mundo.

Acabo de mencionar que Purita vive sola, Don Ramón lo mismo, los dos están obsesionados por el teatro, el arte y el triunfo. Esta semejanza de circunstancias ambientales crea una concordancia en muchos factores. Además ella cree en el supuesto talento artístico de su compañero. Por eso en la mayoría de las escenas la vemos como el promotor de éste, siempre está a su lado animándole. También ella es quien toma la iniciativa de invitar al reverendísimo a través de la señora Marquesa, para asistir a la representación.

Su carácter de soñadora siempre le hace estimular a sus colegas fracasados y frustrados. Pero doña Jorgina, al contrario, sólo hace lo que tiene que hacer, como la dirección del canto o controlar a los niños de la representación. En cuanto a las reacciones de ambas durante el conflicto dramático, Jorgina siempre responde de manera decisiva y cuando acontece la burla y los comentarios de los espectadores, manda que bajen el telón y terminar la representación. Sin embargo, Purita siempre intenta mantener la representación hasta el final, sin darse cuenta de que el público es uno de los elementos fundamentales para el éxito de cualquier obra. Así engaña a todos y a sí misma, hundiéndose en el fracaso que caracteriza a los demás personajes. Sigue hasta la última escena

adoptando esta postura, volviendo a animar a Don Ramón. Lo expresa de la manera siguiente:

“Purita:- (*Contenta.*) Eso creo yo, Ramón, ¿no oyes sus palabras? Cuánto aprendió Hilario. Cuánto sabe. Yo pienso como tú, Hilario. Ramón, la semana que viene repartiremos papeles. Y vendrán otros amigos. Y no estaremos nunca solos. Y volverá Marina, a la que tú tanto quisiste.”²⁸⁵

Marina y Pola

Según los datos que nos proporciona el autor, Marina es una mujer vieja como Doña Jorgina y representa la figura más popular en *El teatrillo de Don Ramón*. “[...] *una viejecita, vestida de negro, de tacones torcidos, con un velo agujereado puesto en la cabeza y sin peinar, la cara sudada, [...] borracha, [...]. Trae, colgado de una cinta al cuello, un cajoncito de flores; en la mano una silla plegable.*”²⁸⁶ Parece que no viene a ver el teatrillo porque ni Don Ramón ni nadie de los demás actores la invita a ella, sino la señora marquesa, quien la va a llevar a un asilo después de la muerte de su último amor, Juan.

Este personaje no aporta nada en los enfrentamientos y el conflicto dramático. Sus pocas intervenciones nos aclaran el ambiente popular en el que viven Don Ramón y sus compañeros. Sin embargo, se identifica con el bando de éste, no por otra cosa más que la relación de amor que

²⁸⁵ Ídem, pág. 123.

²⁸⁶ Ídem, pág. 98.

tuvieron ambos personajes. Es posible que Martín Recuerda creara esta figura, Marina, para resaltar un carácter determinado en el personaje de Don Ramón, como personaje perdedor, que no ha perdido solamente su futuro artístico y la fama que no ha podido conseguir, sino también su amor, es decir, hasta la pobre Marina no quiere compartir dicho amor con él. Ella lo rechaza claramente:

“Don Ramón:- Mi amor... Mira que hermoso está el cielo. Es primavera; yo quiero acompañarte hasta tu puerta. No te diré nada por el camino, pero déjame ir contigo hasta tu puerta, llevando en mis manos tu cajón de flores...,

Marina:- Ya no, Ramón...”²⁸⁷

Pola es actriz aficionada, asiste al teatrito en calidad de espectadora, ya que es amiga de todos los actores y ha oído de la presencia del reverendísimo, quien conduce a todos a la fama y gloria. A pesar de que esta mujer encarna como Don Ramón el hundimiento, el fracaso y la frustración, le mueve su ilusión artística y se olvida de todo esto. Parece que piensa como Purita. Puesto que ella quiere que él continúe representando funciones. Además felicita a Don Ramón y pide aportación en las próximas representaciones. Después de la salida y el desprecio del público le comenta:

“Pola:- He esperado a que todos salieran, porque quería hablar contigo. Quería decirte que todo era precioso. Además,

²⁸⁷ Ídem, pág. 121.

quiero pedirte papel para la próxima función. ¿Querrás darme papel, Ramón?

Don Ramón:- Pola...

Pola:-Reanudamos las funciones. Sí, volveré a trabajar en tu teatrillo. Empezaré de nuevo y cuento siempre contigo.”²⁸⁸

Hilario

Es otra víctima del mismo fracaso que padecen sus amigos, Don Ramón y los demás. Lleva diez años viviendo lejos de ellos y ahora vuelve a asistir a la representación. La decepción que tuvo en sus largos viajes le hace confundir y mezclar las cosas. A pesar de sus giras extensas nunca ha triunfado en las múltiples ciudades que ha visitado. Las seguidas derrotas que tuvo le persiguen motivando el máximo hundimiento y frustración. Sus reacciones con los demás personajes nos hacen dudar de la verdad de su fracaso si el problema consiste sólo en romper con el ambiente provinciano y decadente. De todas maneras su respuesta a Pola en la última escena nos confirma que Hilario piensa igual que todos lo personajes y finalmente confiesa su derrota, y le mueve de nuevo su ilusión hacia el arte. Lo comenta así:

“Hilario:- Por el camino te lo contaré. (*Inclina la cabeza y le bajan unas lágrimas.*) Avergonzado de no triunfar... Avergonzado de mí mismo, me escondí. Mi hermana Julia les decía a todos que triunfaba, pero yo estuve mucho tiempo tocando el violín por las terrazas de los cafés. (*Reaccionando,*

²⁸⁸ Ídem, pág. 122.

otra vez muy feliz.) Pero nada importa. Lo mejor es vivir con las esperanzas que hemos vivido cada día. Tengo miles de proyectos hermosos. Organizaremos todo de nuevo y te digo que nuestro triunfo será seguro.”²⁸⁹

Las demás figuras con sus distintas formas, o mejor dicho el público, representa el bloque opuesto que rechaza y niega socialmente a estos pobres aficionados. Todos los personajes que componen dicho público son personajes secundarios. El incumplimiento de lo anunciado, precisamente lo relacionado con el reverendísimo y la señora marquesa, fue utilizado por parte del autor como piedra de angular del conflicto dramático, reflejado por dichos personajes. De aquí se puede concretar el papel que interpretan y al mismo tiempo encarnan este grupo de espectadores.

III.6. Espacio y Tiempo

La acción de la obra tiene lugar en una buhardilla de casa de provincianos. El espacio escénico en *El teatrillo de Don Ramón* es uno de los espacios más realistas en el teatro de José Martín Recuerda. Los detalles que nos presenta el autor como (los cristales rotos, balcones encendidos, las ratoneras, el deposito de agua, los camerinos del teatro, las viejas perchas de madera, maquillajes con pelucas, espejos y trajes viejos)²⁹⁰ afirman lo que acabo de mencionar. Es un espacio cerrado y representativo.

²⁸⁹ Ídem, pág. 122.

²⁹⁰ Ídem, pág. 89.

El desarrollo de la acción dramática transcurre en la época en que se ha escrito la obra, 1957. Período en que el autor no encuentra salida a sus aspiraciones. “Era entonces el clásico provinciano que aspira a vivir y a luchar en Madrid, sin que la capital de España. [...] ofreciera un rincón para mí.”²⁹¹ La acción apenas dura un día, entre un oscurecer y un amanecer.

Tan sólo cabe hablar de un matiz temporal importante. La llegada del reverendísimo, señalada por casi todos los personajes, “Es cierto vendrá.”²⁹² “Y llegará sencillo, como San Pedro.”²⁹³, un deseo que siempre ha estado lejos de la realidad. Por ello, el tiempo dramático que percibimos en la obra es como una especie de tiempo expectativo, que con el desarrollo de la acción motiva la frustración y el fracaso de los personajes.

III.7. Elementos trágicos en *El teatrillo de Don Ramón*

1. La sumisión de las pobres víctimas

En el teatro español de pos-guerra predominan los ambientes degradados y empobrecidos, que limitan la esperanza en lo extraordinario y milagroso. Aparte de la obra que tratamos, existen antecedentes de dicho teatro en *Historia de una escalera*, de Antonio Buero Vallejo, estrenada en el teatro español, en 1949, con la dirección de Cayetano

²⁹¹ Ídem, pág. 54.

²⁹² Ídem, pág. 91.

²⁹³ Ídem, pág. 108.

Luca de Tena. Es un drama de un grupo de españoles condenados, como muchos seres, a envejecer en medio de la pobreza y la permanente quiebra de esperanza. “Sus esperanzas de rendición económica quedan pendientes de una renovación generacional - ¿Acaso los jóvenes no cometerán los mismos errores, la indolencia entre ellos?”²⁹⁴ También en *Hoy es fiesta*, estrenada en 1957, el ambiente escénico nos presenta, como en la primera, una casa pobre y descuidada en la que se destruye la vida de generaciones sucesivas de españoles. Ambas obras terminan con la esperanza, como dice Doña Nieves al final de *Hoy es fiesta*: “Hay que esperar”²⁹⁵

Martín Recuerda parte de un ambiente semejante, todo el ámbito escénico parece pobre y cerrado. “Un clavo que sostenía el alambre del telón se desclavó. El telón de las estrellas cayó como una bandera en derrota.” Todos los objetos utilizados en el espacio son antiguos, arcaicos y prestados por los vecinos del barrio. Un ambiente así, “ donde otra colectividad de pobres seres pregonan su fracaso con cualquier tono – el sentimental de los cómicos o el estúpido de los espectadores - , donde otras víctimas de tantas cosas muestran su cobardía y su ilusión, su vejez y su sueño, no se abre a la esperanza, a la confianza en la juventud, al estímulo ejemplar de la virtud que resplandece plena en alguno de estos seres.”²⁹⁶ La diferencia consiste en que en el *Teatrillo...* Don Ramón sólo tiene junto a sí la soledad y el derrumbamiento de todos los sueños.

²⁹⁴ Martín Recuerda, José. *El teatrillo de Don Ramón. Como las secas cañas del camino*. Estudio realizado por Gerardo Velásquez Cueto. Opus cit. Pág. 36.

³⁷ Buero Vallejo, Antonio. *Hoy es fiesta*. Madrid. Taurus. 1982. Pág. 195.

³⁸ Martín Recuerda, José. *El teatrillo de Don Ramón. Como las secas cañas del camino*. Estudio realizado por Gerardo Velásquez Cueto. Opus, cit. Pág. 37.

La elección de los personajes que crea Martín Recuerda en esta obra está basada en el victimismo de la realidad rural y provinciana, en un medio donde la cultura no es el máximo exponente. De este modo, esta pieza expone un trasfondo crítico de oscuridad e ignorancia, en el que los personajes no son sino un fiel reflejo de lo que la pobreza y la falta de medios económicos produce, en el pensamiento humano.

Recuerda, escritor de la España profunda, aquejada de prejuicios que sólo la cultura sería capaz de erradicar, pone de manifiesto la sumisión a la que está sometido un pueblo y delata la falta de pensamiento crítico que producen el miedo, la escasez y la ignorancia.

**IV. ESTUDIO DE *LAS SALVAJES EN*
PUENTE SAN GIL (1961)**

IV.1. Introducción

La salvajes en Puente San Gil es una de las obras que mejor muestran la inteligencia y madurez de nuestro dramaturgo. Su autor la escribió en un pueblo de la costa granadina llamado Torrenueva en 1961. Los temas tratados y los problemas que se desarrollan en la obra fueron en parte prohibidos y censurados en aquella época. En una de sus ediciones de *Las salvajes* el autor cita en el prólogo: “Empecé a escribir *Las salvajes*... con el terror que me caracteriza, guardé en mis entrañas,... el tema de *Las salvajes*... Pensaba lo difícil que es hacerse dramaturgo en este país donde hay que evadirse o retorcerse.”²⁹⁷

La obra fue mutilada por la censura hasta su estreno en el teatro Eslava de Madrid, en 1963, bajo la dirección de Luis Escobar. Tras el estreno escribía Francisco García Pavón:

“Constituyó un trepidante, gritado, dinámico, rasgado y, en muchos momentos, emocionado espectáculo. Una furia escénica, de revuelto y de ademán ibérico, de voces, vino, curas, beatas, prostitutas, locas, guardias rasgó anoche el viejo escenario del teatro Eslava. El nuevo drama social, muy directo esta vez, se nos presentó anoche con un desacostumbrado aire huracanado... Un aire electrizado cundía por la sala, y unos más a gusto y otros menos, nos

²⁹⁷ Martín Recuerda, José. *El teatrillo de don Ramón. Las salvajes en Puente San Gil. El Cristo*. Madrid, Taurus, 1969. Pág. 56. Prólogo escrito por el autor.

mantuvimos tensísimos sobre el erizado lomo de ese jabalí desenfrenado que constituyó esta representación.”²⁹⁸

También Sergio Nerva comenta que:

“El autor ha remontado lo que se proponía: una farsa esperpéntica, desgarrada y siniestra, con raíz, tono y consecuencia, a la española. No sólo a la española, en su peculiar naturaleza dramática, sino como testimonio de una realidad social y de un arte sucinto y categórico, cuyos antecedentes están en la novela y el reportaje, en la pintura y en la farsa nuestros, con Rojas y Quevedo.”²⁹⁹

Estos tres comentarios destacan la importancia de la obra y demuestran que ésta es una pieza de alto nivel dramático. *Las salvajes* es un documento donde se registran aspectos sociales de la España de aquella época.

IV. 2. Resumen del argumento

Una compañía de revistas con mala fama llega a un pueblo andaluz para representar un espectáculo en el teatro del lugar. La llegada de las mujeres que trabajan en esta compañía causa toda una serie de reacciones violentas. La primera de ellas es la de las señoras de la localidad, “**Cursillistas de la Cristiandad**”, que protestan -temiendo

²⁹⁸ Martín Recuerda, José. *El teatrillo de don Ramón*, Opus cit. Pág. 70. Y prólogo escrito por Francisco García Pavón.

²⁹⁹ Martín Recuerda, José. Opus cit. Pág. 72.

perder a sus maridos - ante **Don Edelmiro Clemente**, el dueño del teatro, pretendiendo defender la moral pública, y ante el **Arcipreste**, obteniendo la suspensión del espectáculo y, por consiguiente, el bloqueo de las artistas en el teatro cerrado. La segunda, la de los mozos, cuya sexualidad hambrienta estalla bestialmente, asaltando y forzando en el teatro cerrado a las artistas, causando la muerte de una de ellas. La tercera, la de los maridos de las señoras, las vigilantes de la moral pública, que se aprovechan de la presencia de las mujeres de la compañía para satisfacer a escondidas su necesidad sexual reprimida. La cuarta y última, la de las propias coristas, que agredirán histéricamente al Arcipreste, el representante de la autoridad eclesiástica, en respuesta a la agresión de que han sido objeto. Esta serie de agresiones termina con la presencia de la policía y el interrogatorio de ‘Las salvajes’ por el **Comisario** de policía. La respuesta desafiante de éstas cambia la situación y de acusadas se convierten en acusadoras. Subiendo al coche de la policía, empiezan a cantar y gritar contra la autoridad, la iglesia, la represión y la sociedad. Con este cante termina la obra.

IV.3. Estructura formal

La obra esta dividida en dos partes, según el autor, en la edición de Francisco Ruiz Ramón publicada por Cátedra en 1995. Su acción se desarrolla en dos lugares: el primero es un teatro de un pueblo y el segundo una calle del mismo. Las situaciones que componen los hechos principales, en la primera parte son los siguientes:

Primera Parte:

Situación 1: (Págs. 55-61)

Las Barrenderas limpian el teatro y preparan el escenario para el espectáculo. Rosita ataca a los mirones y rechaza prestar ayuda a las Barrenderas.

Situación 2: (Págs. 61-66)

Las Cursillistas de la Cristiandad intentan impedir que la función se lleve a cabo para retener a los maridos, que persiguen a las artistas. Don Edelmiro y las Barrenderas impiden este objetivo.

Situación 3: (Págs. 66-70)

Rosita anuncia la llegada de las artistas. Don Edelmiro quiere lograr que la función se lleve a cabo. El Pintor huye del lugar temiendo peligros y enfrentamientos.

Situación 4: (Págs. 70-72)

Juan quiere mostrar su cariño a Rosita, dando rienda suelta a sus instintos masculinos; ella se resiste fuertemente huyendo de él.

Situación 5: (Págs. 72-73)

Los borrachos entran revolcándose en los trajes de las bailarinas. Rosita les da órdenes de que dejen los trajes y al final les echa a palos del lugar.

Situación 6: (Págs. 73-76)

Don Edelmiro recibe a las artistas, orientándoles sobre donde poner las maletas y mostrándoles los camerinos.

Situación 7: (Págs. 76-82)

Mientras las artistas preparan sus camerinos y ensayan, entra Don Edelmiro, Don Paco y Palmira Imperio, anunciando que un hotelero está detenido por culpa de algunas artistas.

Situación 8: (Págs. 83-85)

Palmira Imperio castiga a La Chica (Encarna López) echándola de la compañía; manda a su marido Don Paco callar y que entre a su camerino.

Situación 9: (Págs. 85-89)

Se devuelven las entradas. Palmira empieza a defender sus derechos. Don Edelmiro admite que se represente la función.

Situación 10: (Págs. 89-92)

El Arcipreste decide prohibir el espectáculo porque no quiere ser responsable de pecados mayores en el pueblo.

Segunda Parte:

Las situaciones que contienen los sucesos principales de la segunda parte de esta pieza son las siguientes:

Situación 1: (Págs. 93-97)

La Magdalena, La Filomena, La del Limonar y La Asunción se preparan para salir a bailar con Rosita.

Situación 2: (Págs. 97-100)

La Magdalena exige sus derechos registrados en el contrato de Palmira. Se marchan todas y ésta teme dejarlas solas por el pueblo.

Situación 3: (Págs. 100-105)

La Carmela, La Divina, La Cucuna y Teresita se quedan en el teatro contando sus historias en plan trágico.

Situación 4: (Págs. 105-108)

Los machos en celo rompen las lámparas del teatro y entran atacando a Teresita, La Carmela, La Cucuna y La Divina.

Situación 5: (Págs. 108- 114)

Aparecen borrachas La Asunción, La Magdalena, Rosita y La del Limonar en una calle, relatando lo que pasó durante el baile y, cuando se acercan a la casa de El Arcipreste, dando risotadas.

Situación 6: (Págs. 114-117)

La Divina y Teresita llegan espantadas, anunciando que La Cucuna se muere. Todas llaman al Arcipreste pidiendo socorro. Mientras hablan con él, La Magdalena arremete contra el Padre.

Situación 7: (Págs. 117-121)

La Asunción viene del cuartelillo declarando que la policía ha detenido a La Magdalena y a La del Limonar, y que El Arcipreste no ha muerto.

Situación 8: (Págs. 121-123)

La Carmela se dirige al público informando que las chicas han sido detenidas por culpa de los señores del pueblo.

Situación 9: (Págs. 123- 131)

Aparece el Comisario de la policía, quien manda amarrar y encerrar a todas las artistas acusadas por estar toda la noche con unos y con otros.

Situación 10: (Págs. 131-132)

De nuevo las Barrenderas vuelven a barrer el teatro.

IV.4. Conflicto y progresión dramática

Las salvajes ... es una tragedia dividida en dos partes. La acción de la primera tiene lugar en un teatro, dentro del cual hay un portón que da a la calle. En el escenario se ven tres personajes, dos de ellos son Barrenderas limpiando el teatro, preparando la escena para el espectáculo, y Rosita. El diálogo entre ellas empieza con un nivel bajo de energía dramática, como es propio del comienzo de una obra teatral. Las Barrenderas tratan de cumplir con su deber, y Rosita se niega a ayudarlas alegando que es superior a ellas su labor es la “Guardarropía”.

Más tarde, suenan golpes de mirones en el portón y se oye desde fuera la voz del pintor llamando a éstas para que abran, ya que se ha roto el cartel de propaganda que éste pintó. Con los golpes de los mirones y las llamadas del pintor se eleva la tensión y, como consecuencia, la acción dramática, porque estos dos factores impiden la actividad de limpieza del lugar. En este segmento las barrenderas responden diciendo:

Barrendera 1:- Las tres de la tarde y tenemos que fregar la sala de butacas, los palcos y el gallinero.

Voz desde fuera:- ¡Si no abren la puerta la echo abajo!

Barrendera 2:- ¡Da la vuelta y entra por el callejón!

Voz desde fuera:-¿ Quién mandó arrancar el cartel de la puerta?

Barrendera 2:-(*De mal humor.*) ¿ Qué cartel?

Voz desde fuera:- ¡Mi cartel! ¡ Mi cartel!

Barrendera 2:- (Fuerte.) ¡Que no sabemos de ningún cartel!(*Suenan los golpes con más furia.*)³⁰⁰

La voz del pintor desaparece y el diálogo continúa entre los personajes para darnos datos sobre el cartel y otros personajes que a continuación vamos a ver. El cartel es un anuncio en el que vienen retratos de las mujeres de la compañía de revista. De repente, se oyen otros golpes en el portón y se ven caras de hombres asomados a lo alto de éste. Estos hombres tienen hambre sexual y creen que las

³⁰⁰Martín Recuerda, José. *Las salvajes en Puente San Gil. Las arrecogías del beaterio de Santa María Egipciaca*. Madrid, Cátedra, octava edición. 1995. Pág. 58. Edición de Francisco Ruiz Ramón.

barrenderas y Rosita son las mujeres de la compañía de revista, por eso, vienen a verlas. Rosita se une a las barrenderas y ataca a los mirones, para enrabiar a éstos Rosita les enseña sus piernas y les trata muy mal.

Con otros golpes muy fuertes Don Edelmiro Clemente sale a abrir. Entran las Cursillistas de Cristiandad silenciosamente para hablar con éste como dueño del teatro que es. Así entramos en otro segmento, en el cual vemos otra acción. El objetivo de estas señoras es criticar el anuncio representado en el cartel aludido y otros anuncios por la emisora local, y defender la moral pública y el cristianismo. Ellas intentan conseguir su objetivo a través de un largo discurso y el dueño resiste fuertemente justificando sus respuestas. Pero con tantas preguntas incitantes la tensión sube otra vez y la acción dramática llega a su clímax, exactamente cuando Don Edelmiro se entera de que estas señoras han dado orden a todos los hoteles de Puente San Gil para que no acojan a las mujeres que van a trabajar en su teatro y que a él le gustan “los juegos sucios”. Todo esto se manifiesta en el diálogo entre ellos:

Una señora:- ¡Y nosotras hemos dado orden de que nadie las aloje en hotel ninguno de Puente San Gil! ¡Coristas, sí; compañías de revistas, sí; pero prostitución secreta, no se consiente! ¡ En el caso de que trabajen en su teatro, dormirán en estas tablas y serán severamente vigiladas!

Don Edelmiro:- ¡Señora! ¡Cada ser humano manda en sí mismo!

Una señora:- ¡Sí, Edelmiro Clemente, como tú has mandado en ti mismo y has hecho tu dinero escudándote en tus cargos oficiales y en el jefe local del Movimiento.

Don Edelmiro:- ¡ No le consiento a usted...!

Una señora:- ¡Ni nosotras a usted que solivianta a nuestro pueblo y a nuestros hogares con la venida de estas salvajes, que bien sabía usted de sus andanzas! Pero ¡ le gustaron siempre los juegos sucios! ¡ Ha sido su forma de subir y tener este teatro!

Don Edelmiro:- ¡Fuera de aquí ahora mismo! ¡Están faltando a mi honradez ! ¡ Fuera de aquí inmediatamente!³⁰¹

Las señoras y Rosita salen, Don Edelmiro cierra bruscamente el portón y se reanuda el diálogo entre las barrenderas y éste. Las barrenderas comienzan a contar la historia de las señoras y a descubrir el objetivo oculto de las vigilantes de la moralidad, que no es más que controlar a sus propios maridos temiendo perderlos. Por eso hacen lo posible para impedir la función del espectáculo, que van a representar estas mujeres.

Mientras hablan las barrenderas, entra Juan Maldonado, ‘el pintor’, hablando con mucha rabia porque las señoras le han destrozado su cartel. Rosita aparece otra vez sobre el escenario dirigiendo su diálogo hacia Don Edelmiro para anunciarle que las mujeres de la compañía han llegado:

³⁰¹ Ídem, pág. 66.

Rosita:- ¡ Don Edelmiro, han llegado! ¡Están en la estación con el equipaje! ¡ Están en la estación y ningún mozo quiere coger las maletas! ¡El alsina³⁰² no quiere traerlas! ¡ El coche pirata de Nicolás Ruiz, tampoco! ¡ He corrido en busca de Antón Sánchez y no quiere ir!³⁰³

Don Edelmiro manda abrir el portón y que la venta de entradas sea por la puerta del callejón. Las barrenderas abren el portón bruscamente como bestias y los hombres de la calle huyen. Rosita empieza a hablar con Juan y se deduce que éste tiene una pasión reprimida, porque cuando besa a Rosita la aprieta entre sus brazos y ella intenta huir de él. Trata de besarla y abrazarla otras veces, pero no puede por los gritos de ella. Por los gritos de Rosita aparece el Taquillero buscando a Don Edelmiro, porque un municipal viene prohibiendo la venta de billetes. El Taquillero desaparece y se ven los mirones borrachos hablando con Rosita sobre su intención de buscar a las mujeres artistas de la compañía. Rosita les echa a palos del lugar y entran las barrenderas, Don Edelmiro y el Taquillero. La situación del dueño ahora es totalmente crítica. Por un lado, la prohibición de la venta, que va contra su interés económico y, por otro la amenaza que supone el conflicto creado por las Cursillistas de la Cristiandad en contra de las coristas. Estos factores engendran un coraje absoluto manifestado en el diálogo de este personaje:

³⁰² El alsina: coche de línea. Se refiere a una compañía llamada así, que opera en Cataluña, Levante y Andalucía.

³⁰³ Martín Recuerda, José. *Las salvajes en Puente San Gil*. Opus cit. Pág. 70.

Don Edelmiro:-¡ A la taquilla! ¡El teatro es mío! ¿Quiénes son los municipales, el alcalde ni nadie para prohibir un espectáculo que viene censurado por Madrid? ¡Un espectáculo que se ha dado en muchísimos pueblos! ¡A la taquilla ! ¡ Y ya voy yo después! ¡Veremos quién tiene valor de decirme a mí que prohibía mi espectáculo! ¡ Que llegan! ¡Y que nadie hable aquí de prohibiciones! ³⁰⁴

Un poco más tarde, entran las mujeres de la compañía de Palmira Imperio, Don Edelmiro conduce a cada una a su camerino y los demás personajes llevan las maletas con ellas. Todas están hartas del cansancio del viaje y de no poder alojarse en ningún hotel. Siguen hablando hasta que don Felipe les ordena ensayar el espectáculo. Mientras bailan éstas, aparecen Don Edelmiro, Don Paco y la Palmira, quien tarda en llegar con el resto de los miembros de la compañía, porque encuentra a las señoras de la Cristiandad en la estación y tiene que hablar con ellas. Tras la conversación de la estación, sucedida fuera del escenario, Palmira habla con mucha tensión demostrando su temor a las señoras. Ella manda a todas que dejen de bailar y pregunta por los carnets de identidad para saber quién de estas mujeres estuvo esa noche con un hombre llamado Don Jorge -marido de una de esta señoras- en el pueblo de Pozoverde. Palmira reconoce a la chica y decide echarla fuera de su compañía, temiendo a la policía y a las señoras. El Taquillero entra quejándose de la gente que devuelve sus entradas. Algo afecta al contrato firmado entre el dueño y la compañía, por

³⁰⁴ Ídem, pág. 74.

consiguiente, Palmira interviene elevando la energía dramática y aumentando la tensión otra vez.

La Palmira:- Diga usted, ¿qué es eso de la devolución?

El Taquillero:- Que se lo explique el que hay ahí dentro.

La Palmira:- ¡Salga usted de ahí ahora mismo! Nos han traído aquí engañadas. ¿Por qué no se nos da alojamiento en ningún hotel? ¡Harta de llamar por teléfono desde la estación y en ningún hotel había habitaciones! ¿Por qué se nos trae directamente al teatro? ¿Eh, diga? ¿Quién se cree que somos? ¡Tenemos un contrato firmado! ¿Qué conferencia ni qué demonio tiene que poner este hombre?

El Taquillero:- ¡Han devuelto ciento ocho! ¡Quieren que cerremos la taquilla!

La Palmira:- ¿Estáis oyendo? ¡Dejad de bailar! ¿Qué pastel es éste? ³⁰⁵

El diálogo continúa entre los personajes presentes en el escenario con más energía dramática. Aparte de Palmira Imperio, intervienen las mujeres de la compañía, porque la prohibición del espectáculo es algo peligroso que amenaza el futuro artístico de cada una de ellas. Por su parte, Don Edelmiro resiste prometiendo que todo se solucionará y que se dará la función del espectáculo, porque no tiene otra salida.

³⁰⁵ Ídem, págs. 85-86.

Sigue el desarrollo de la acción con este tono hasta la llegada del Arcipreste, con la que empieza el último segmento de la primera parte. El cura abre el portón de par en par y sube al escenario en silencio, dirigiéndose hacia Don Edelmiro y advirtiéndole de los escándalos de estas mujeres por todos los pueblos donde van, y le comunica que todo el mundo sabe por qué ha sido expulsada de la compañía la chica que acaba de irse. El dueño del teatro y los demás personajes responden enérgicamente, pero con la intervención de Rosita la tensión aumenta, porque en su diálogo con el Arcipreste ataca a la gente que va a la iglesia y a sus feligreses. Termina la primera parte de esta obra hablando con voz alta y gritando, ¡ *Me han besado!* ¡*Me han besado!*

La acción de la segunda parte se desarrolla en el mismo escenario. Vemos a todos los personajes de la compañía hablando de don Jorge, que estuvo de noche con la chica expulsada. Pasados unos minutos, Rosita aparece en el espacio escénico, muy bien vestida porque quiere salir de baile. Propone a las mujeres de la compañía que salgan con ella. Algunas van a arreglarse y a cambiarse de ropa para acompañarla. En estos momentos intervienen la Magdalena, la Divina y la Carmela, a través de la intervención nos enteramos de las tragedias que viven estos personajes. Luego, entran la Palmira y su marido don Paco, la Magdalena empieza a atacar a la Palmira, que no puede hacer nada para que el espectáculo se ponga en escena. Todas las que van a salir con Rosita están preparadas. La Palmira y don Paco salen con ellas temiendo que estas mujeres tengan algún contacto con alguien del pueblo.

Sobre el escenario quedan Teresita, la Divina, la Cucuna y la Carmela, que acaba de salir del lavabo. El autor, a través del dialogo establecido entre estos personajes, nos proporciona muchos rasgos diferenciales entre ellos y nos aclara cada vez más los dramas que sufren. En plena conversación, la Carmela presagia algo con muchísimo miedo, por eso ordena a todas que callen. El silencio impregna el espacio escénico y la luz disminuye, y todas hablan en voz baja asustadas, diciendo lo siguiente:

La Carmela:-Os digo que he visto a alguien cruzar y no es nadie del teatro, porque se esconde, porque huye o se acerca. ¡Mirad otra vez!

Teresita:-¡ Carmela!

La Carmela:-¡ Pequeña mía! No tengas miedo.

La divina:- No os mováis. Esperar un momento. Con disimulo coged esos palos. Despacio. No hagáis ruido. ¿Los habéis cogido?

Teresita:-Cucuna, Cucuna, no tiembles.

La Carmela:- Calla. (*Mascullante*) He cogido un palo con clavos.³⁰⁶

Mientras buscan los palos para defenderse alguien de la calle rompe la única bombilla encendida del teatro con una pedrada. El miedo y los gritos hacen que la energía dramática aumente paulatinamente. Después de haber visto las sombras de estos hombres éstas gritan asustadas, pidiendo socorro. El escenario se llena de

³⁰⁶ Ídem, págs. 105-106.

personajes desconocidos, hombres que saltan desde los telares al escenario mientras, Cucuna y las demás gritan como locas. Los hombres se revuelcan con ellas por los pasillos de los telares y por las tablas del escenario. Cae el telón.

Después de haber mostrado el panorama de las mujeres que quedan en el teatro, el autor cambia por primera vez el espacio escénico para que el público vea la situación de las que salen a bailar con Rosita. Ahora estamos de noche en una calle y suena una guitarra lejana. Salen, borrachas, la Asunción, la Magdalena y la del Limonar. Los tres personajes hablan desequilibradamente, a veces llaman a unas personas en voz alta y otras veces hablan tranquilamente. También Rosita entra borracha, cantando y bailando, mientras la Magdalena habla de don Lorenzo y del baile con él, aparece la Filomena riendo, hablando de don Jorge y anuncia que él quiere cogerla y llevarla a Málaga en su coche de caballos. Todas están paseando y cantando en la calle. Cuando pasan por la casa del Arcipreste, rompen el cristal de la ventana de su casa. Llegan, asustadas y espantadas, la Divina y Teresita, diciendo que la Cucuna se muere.

Teresita:- ¡ Aquí están!

La Divina:- ¡ Madre mía!

Teresita:-¡ Corred, corred; la Cucuna se muere!

La Magdalena:- ¿ Qué dice ésta?

Teresita:- ¡ La Cucuna se muere! ¡ Se le han partido las piernas y agoniza!

La Divina:-¿Cuál es la casa del Arcipreste? ³⁰⁷

Todas deciden llamar al Arcipreste. La tensión va a subir, Teresita está temblando y la Magdalena esta gritando. El Arcipreste abre la puerta de su casa y la Magdalena ataca nerviosamente a éste.

La Magdalena:- (Rabiando como una fiera.) ¿Quién es usted para quitarnos nuestro pan y causarle la muerte a la negra? ¿Qué cuidado tiene de sus hombres? ¡Salvajes, sí! ¡Salvajes los suyos! He bebido por su culpa! ¡No se asombre de verme así! ¡Por su culpa! ¡Y me caigo borracha por su culpa! ³⁰⁸

La Magdalena se abalanza al cuello del Arcipreste, todas gritan pidiendo socorro y Rosita intenta defender al Padre. En pleno desorden siguen oyéndose voces y gritos pidiendo socorro. Se cierra el telón en este caos y la oscuridad impregna el escenario.

Otra vez el escenario es un teatro, sobre el cual se ven a la Palmira, don Paco, la Filomena, don Felipe, Rosita, la Divina, Teresita y la Carmela. La Palmira, como dueña de la compañía habla con miedo, porque la Cucuna murió y el Arcipreste agoniza después de la pelea de Magdalena la del Limonar. La Palmira quiere echar la culpa a los demás y renunciar a su responsabilidad hacia el grupo que trabaja con ella. Luego, aparece la Asunción, cansadísima, pidiendo agua. Todas la

³⁰⁷ Ídem, pág. 114.

³⁰⁸ Ídem, pág. 115.

miran sorprendidas, quieren saber de dónde viene. Después de esta pregunta la acción dramática llega a su clímax en este segmento.

La Asunción:- A...gu...a...

La Carmela:- Asunción, ¿qué tienes? ¿De dónde vienes?
¿Qué te han hecho?

La Divina:-Traed el agua.

Teresita:- Voy.

La Carmela:-Toma, bebe. Bebe.

La Asunción:- ¡Qué sed tenía!...

La Carmela:-Dinos, Asunción: ¿de dónde vienes?

La Asunción:-Del cuartelillo... La Mag...da...lena se... ha confesado... La del Limonar..., también, y... me...han dejado a mí libre... El Arcipreste no ha muerto y nos ha perdonado. Dice que estamos faltas de caridad; que todos estamos necesitados de caridad.³⁰⁹

Tras esta tensión, la Carmela empieza a interrogar a la Asunción, porque ésta se fue con la Magdalena y la del Limonar. La Asunción declara que estaba con un capitán de Infantería, Magdalena con don Lorenzo y la del Limonar con el marido de Magdalena Jiménez. La Carmela se dirige hacia el público, atacándole. Aquí Recuerda quiere que el espectador participe en la acción dramática para que luche por resolver sus ataduras, en una búsqueda de su propia liberación interior y de la libertad colectiva.

³⁰⁹ Ídem, pág. 120.

Las frases siguientes demuestran la profunda negación por parte del autor de una situación social dada.

La Carmela:- ...¡ Eh, gente de Puente San Gil! ¡ La Magdalena y la del Limonar irán a la Cárcel para toda la vida, pero con ellas estaba lo mejor de este pueblo; don Lorenzo, don Jorge, el marido de Constantina Cruz, estaban con ellas! ¡Ellos son los que esperaban a estas salvajes, no vosotros, pobres bestias sin dinero! ¡ Oíd bien! ¡ Van a la cárcel dos mujeres que fueron emborrachadas por vuestro ricos y vuestros cristianos! ... Una de las nuestras ha muerto por su culpa y está ahora mismo en el hospital, sin que nadie llore a su lado! ¡Y vosotras, imbéciles, ¿dónde está vuestra sangre, dónde vuestras rebeliones? ¡Animales! ¡Maricones! ¡Eso sois! ¡Así vivís!³¹⁰

Después de esta carga, la policía entra, abriendo el portón de forma muy violenta. El Comisario comienza sus interrogaciones amenazando a todas con la detención y pidiendo los documentos de identidad. Él manda encerrar a Palmira tras sus reacciones razonables, pero cuando se dirige hacia la Filomena le ataca fuertemente y el espectador se entera de que éste intentó estar de noche con esta mujer. Aunque el Comisario amenaza a todas y manda encerrar también a la Filomena, todas las mujeres se unen atacándole con todo coraje, diciendo lo siguiente:

³¹⁰ Ídem, págs. 122-123.

El Comisario:- ¡ A callar !

Todas:- ¡No callamos!

El Comisario:- ¡Tendremos que recurrir a las armas!

Todas:- ¡ *No tenemos miedo! ¡Hemos perdido todo!*

Palmira:- ¡ Todo ! ³¹¹

Mientras el Comisario intenta llevarlas en el coche de la policía, ellas cantan de una manera desafiante “Porrumpompom” de Manolo Escobar. Todas salen, las barrenderas cierran el portón y suenan cantos confundidos con la música de una feria. Cae el telón.

IV. 5. Personajes

Uno de los importantes factores que caracterizan esta obra es la aparición de un nuevo tipo de personajes en el teatro de Martín Recuerda. Éstos no son como los de *La llanura*, ni como *Las secas cañas del camino*, sino que son personajes colectivos, hablan y actúan como si fueran uno sólo. Funcionan como bloques sin ningún aspecto que diferencie entre uno y otro, por eso Francisco Ruiz Ramón utilizó el término ‘*personaje coral*’ refiriéndose a este tipo de figuras y, precisamente, a tres campos de fuerza encarnados en personajes colectivos, como las señoras del pueblo ‘Cursillistas de la Cristiandad’, los machos en celo y las artistas. Aparte de estos tres personajes, vemos en la obra a otras fuerzas singularizadas en cuatro individuos dramáticos: el empresario Don Edelmiro Clemente, Rosita, el

³¹¹ Ídem, pág. 130.

Arcipreste y el Comisario de policía. A continuación vamos a ver el análisis de cada uno de éstos.

LAS SEÑORAS DEL PUEBLO

Son las señoras del pueblo andaluz Puente San Gil, donde se desarrolla el conflicto dramático en la obra. Éstas llevan una vida cargada de problemas matrimoniales y viven sin cariño con sus maridos por eso, cuando se enteran de la noticia de la llegada de las artistas, empiezan a amenazar al propietario del teatro del pueblo. En nombre de defender la moralidad y el cristianismo, defienden su propio interés y su objetivo oculto, que no es más que alejar a sus esposos de estas mujeres salvajes.

El diálogo de “las vigilantes de la moralidad” más que más de lo mismo. Es una repetición acumulativa que aumenta la energía con argumentos típicos sobre la defensa de la moralidad colectiva. Incluso incluyen a los inocentes niños en sus argumentos para hacerlos más efectivos y convincentes. La intervención que hacen con el empresario, da la sensación de que estas señoras son capaces de suspender la función del espectáculo o por lo menos impedirlo porque antes de haber llegado al teatro, para hablar con él, han dado orden de que nadie aloje a las artistas en ningún hotel. No solamente esto, sino que también tienen pensado ir a hablar con el Arcipreste, si Don Edelmiro no estuviera de acuerdo con ellas. Así mismo hablan de la prostitución que ejercen las mujeres de la compañía para justificar su oposición y sus argumentos.

Lola Muñoz:- ¡ Sí, tengo que hablar! ¡He denunciado a estas mujeres! ¡Y he venido de Pozoverde a prevenir para que sepan lo que ha pasado allí y en otros pueblos! ¡Esas mujeres ejercen la prostitución!

Don Edelmiro:- ¡Santo Dios! ¡Pero! ¿qué sabemos de ellas si no las conocemos? ¿Qué motivos tienen para hablar así?

Lola Muñoz:- ¿Motivos? ¡Mi propio hijo! ¡El marido de Carmela Conde! ¡El hijo de Juana Guzmán! ¡Los escándalos públicos dados en el café del Espejo y en el hotelillo de la Cruz del Sur! ¡Han detenido al hotelero, Juan Pablo, por haberlas dejado ejercer la prostitución en las propias habitaciones de su hotel!³¹²

Nunca hablan de sus tragedias matrimoniales que es el motivo principal de sus actos contra el empresario quien va a perder mucho con la suspensión de la función del espectáculo y, por consiguiente, también las coristas.

LOS MIRONES *MACHOS EN CELO*

Son un grupo de hombres casados con las señoras del pueblo, por falta de cariño y amor entre ambos fracasan en su vida matrimonial. Siempre están trasnochando en el casino, borrachos y jugando , y no aparecen por sus casas hasta ‘las tantas’. Este bloque de personajes es

³¹² Ídem, págs. 65-66.

una víctima de la represión sexual, que agresivamente se manifiesta en este drama. Las reuniones que hacen sus esposas demuestran que sus maridos están persiguiendo este tipo de mujeres, no solamente en el pueblo donde viven, sino que también en otros. Afirma esta persecución por parte de estos varones, que uno de ellos estaba con una de las artistas antes de la llegada de la compañía a Puente San Gil.

Todos están sumergidos en la búsqueda de sus deseos sexuales, rechazando la realidad impuesta por sus propias esposas y la sociedad. Por eso sus comportamientos motivan y engendran violencia y desorden total. Como hemos visto, en una de las escenas de la segunda parte, los actos violentos y agresivos cometidos en el teatro cerrado por uno de ellos, causaron la muerte de una de las artistas. Sobre este personaje Francisco Ruiz Ramón comenta:

“La primera víctima colectiva de la instalación pasiva en tal universo la constituye otro bloque de personajes, el de los <machos en celo> de la comunidad nacional, cuya represión sexual, agresivamente encauzada, es la consecuencia de su ciega aceptación de un orden cuyo fundamento no se discute. Ese orden, transmitificado – es decir, transformado en medida normativa única de realidad con valor sacral – se revela en el espacio dramático, mediante la actuación de los machos en celo, como fuente

de desorden, como la fuente originaria de todo desorden, productor de violencia y de agresión.”³¹³

LAS ARTISTAS

El tercer bloque de personaje colectivo en la obra es el de las artistas. Son un grupo de coristas contratadas con el propietario de dicho teatro para representar un espectáculo. Cada una de ellas vive una auténtica tragedia, por eso este personaje es diferente a los dos anteriores. Por ejemplo, la Divina está casada y por falta de medios vive en un lugar, su marido en otro y sus hijos viven con los abuelos, su única esperanza es la subida del sueldo de su marido para poder comprar un piso y vivir juntos. La Carmela, tiene más años que las demás y siente una profunda angustia por no tener dinero para ir a un instituto de belleza. La Cucuna es una chica cubana y salió de su país huyendo del régimen de Fidel Castro. Teresita es una mujer creyente y practicante, pertenece a la Acción Católica de su pueblo.

Los datos que nos proporciona el autor sobre cada una de ellas, nos afirman que a nivel individual no están unidas, porque cada una de estas mujeres piensa y vive su drama particular. A pesar de todo coinciden en la frustración que les rodea y que impone la vida cruel que viven. También, como personaje colectivo, muestra su oposición contra las fuerzas ciegas del orden social. Vemos como ejemplo a todas oponiéndose contra la autoridad eclesiástica representada en el Arcipreste y protestando y

³¹³ Martín Recuerda, José. Opus cit. Pág. 16-17.

gritando contra las fuerzas ciegas del poder representada en el Comisario de la policía.

El Comisario:- ¡Encerrad a esta mujer!

La Asunción:- ¡Seguiré dando voces! ¡ No me asustáis!

El Comisario:- ¡ Huele usted a coñac, señora!

La Palmira:- ¿ Y a usted qué le importa?

El Comisario:- ¡Cerrad la boca a ésa!(La Filomena grita, cantando)

La Filomena:- ¡ No hay quien me calle! ¡Muerdo!³¹⁴

La actuación colectiva de este personaje demuestra cuál es el camino para la destrucción del orden impuesto, cuyos fundamentos no se discuten en una sociedad cargada de contrastes. Francisco Ruiz Ramón opina que este personaje “ ... no ha eliminado ni sus contradicciones ni sus tensiones, porque no ha aceptado ciegamente la sacralización del orden, y actúa, en consecuencia, interiormente dividido, defendiéndose de los dos personajes corales que encauzan, imponiéndolo o aceptándolo, el orden rector.”³¹⁵

DON EDELMIRO CLEMENTE

Es el propietario del teatro donde se iba a representar el espectáculo y la víctima del ataque organizado por parte de Las Señoras y de la postura del Arcipreste del pueblo. En el día que se prepara para recibir a las mujeres de la compañía de revista, vienen las Cursillistas de la Cristiandad

³¹⁴ Ídem, pág. 124.

³¹⁵ Ídem, pág. 17

para prohibirle fijar carteles de propaganda y que las reciba, utilizando argumentos morales. Él tiene sus propios motivos porque pretende defender su interés material y económico. Por esta razón se opone al grupo de señoras con argumentos que están al mismo nivel de su postura moral.

Don Edelmiro:- Sigo diciendo que nada extraño veo. Es un anuncio sin importancia. No hay más que mujeres bailando. El anuncio de una compañía de revistas que viene a un teatro a buscarse la vida. Señoras, por Dios los teatros de España están llenos de compañías de revistas. Es lo único que sostiene los teatros. ¿Qué malo tiene eso, señora? Puente San Gil es un pueblo con siete parroquias y una legión de gente de Acción Católica. El espectáculo que traigo a mi teatro es altamente moral. Fíjense, señoras: el libreto tiene dada la censura por Madrid y a pesar de ello, lo he vuelto a revisar y he tachado algún chiste de mal gusto. ¿Creen ustedes que yo puedo dar en mi teatro un espectáculo que no sea digno? ³¹⁶

Después de una larga intervención y de haber fracasado en convencer a las señoras, Don Edelmiro, en defensa de su postura e interés a la vez, pasa del argumento, en el que se trata de convencer a las señoras de la benevolencia de su espectáculo, al ataque directo.

Don Edelmiro:- Y yo sé muy bien lo que puedo dar en mi teatro. El Arcipreste ha revisado el libreto. Revisado a su vez por altas jerarquías de Madrid... Además, yo soy el que podía

³¹⁶ Ídem, pág. 63.

quejarme a ustedes; han roto una cosa de mi propiedad. ¡Un cartel pintado con arte! Miren: hecho pedazos, y ahora, ¿Qué quieren ustedes?³¹⁷

Hace lo mismo con el Arcipreste, porque nadie aprecia su situación si suspende el espectáculo:

Don Edelmiro:- ¡Es un terreno que no tiene por qué tocar! ¡Este teatro es mío y la libertad humana es propia de los seres humanos y no pueden limitarla con prejuicios ni amenazas!³¹⁸

ROSITA

Es una chica soltera, trabaja en el teatro y se siente orgullosamente superior a la barrenderas. Sus actos, a lo largo de la obra, demuestran un rechazo absoluto a todos los campos de fuerza en el drama. Como ejemplo, tenemos la reacción de Rosita a los mirones, cuando asoman por los hierros del portón:

Rosita:- ¡Tomad faldas, tomad piernas! ¡Vosotros ahí, detrás de estos hierros, y nosotras, mirad! ¡Piernas que te crió, piernas que no tocáis!³¹⁹

También su negación a Juan (el pintor), es otro de los macho en celos que quiere dar rienda suelta a sus instintos masculinos, se debe a que sólo desea un cariño, que pueda expresar con libertad y lejos de contactos

³¹⁷ Ídem, pág. 64.

³¹⁸ Ídem, pág. 90.

³¹⁹ Ídem, pág. 60.

físicos. La víctima conoce a sus verdugos y, por ello, rechaza mantener relaciones estables con los hombres del pueblo a los que acusa de: “No sabéis más que despedazarme el corazón.”³²⁰ Prefiere las relaciones esporádicas sin ningún tipo de compromiso. Asimismo, en su intervención con el Arcipreste, Rosita afirma que no está de acuerdo con todo lo que él dice.

De todo esto se puede deducir que Rosita rechaza al mundo que la rodea, está en desacuerdo total con el espacio cerrado en el que vive. Por eso, intenta demostrar a Don Paco, el marido de la dueña de la compañía, su habilidad en el baile en busca de su libertad y para escapar de la sociedad aburrida que la aprieta con sus tradiciones ciegas.

Rosita:- Yo no tengo novio. Me voy con vosotras en la compañía. Don Paco, el marido de la Palmira, me vio bailando el charlestón y me ha contratado. (Guiña.)

La Magdalena:- ¡Quiá, hija!

Rosita:- ¡Me ha contratado! ¡Hoy me despido de Puente San Gil. Me estoy despidiendo de todo el mundo.³²¹

Pero la llegada del Comisario de policía ha destrozado toda esperanza y el anhelo de Rosita, porque al final todas se van a la comisaría y ella queda abrazada a su maleta, y mirándolas con horror.

³²⁰ Ídem, pág. 71.

³²¹ Ídem, pág. 95.

EL ARCIPRESTE

Es el cura del pueblo y representante de la segunda autoridad después de las fuerzas ciegas del régimen de entonces. Su papel en la obra consiste en prohibir y suspender la función del espectáculo, tras la denuncia presentada por las Cursillistas de la Cristiandad. Los argumentos que él utiliza para la prohibición del espectáculo son los siguientes:

El Arcipreste: -¡Muy sensata! Tú bien sabías de los escándalos de estas mujeres por todos los pueblos donde van, y sabiendo con certeza a lo que te exponías, las has contratado y anunciado bochornosamente con esa insinuante y obscena propaganda por pueblos cercanos, cuya propaganda has lanzado también en nuestro pueblo. Se te ha reclamado varias veces. Se te ha venido a llamar la atención y has seguido insistiendo. Todo el mundo sabe por qué ha sido expulsada de la compañía la mujer que acaba de expulsarse. ¿Qué quieres, Edelmiro, que llegue la noche y la calle se llene de hombres para esperarlas? ¿Qué sea la gente de nuestro pueblo otra víctima más de estas mujeres? ³²²

IV.6. Espacio y tiempo

En *Las salvajes en Puente San Gil* el espacio dramático es distinto, en él se ven todas las fuerzas antagonistas, como las señoras del pueblo, el Arcipreste, los mirones, la policía, etc... Con la aparición

³²² Ídem, págs. 89-90.

de este tipo de personajes Martín Recuerda rompe y acaba con lo que ha llamado Francisco Ruiz Ramón <espacio cerrado> y “el silencio decretado por Bernarda en el interior de la casa simbólica de la tragedia lorquiana.”³²³ Y la opinión de Martha Hasley y Ángel Cobo afirma lo mismo que “ en *Las salvajes en Puente San Gil* se hará evidente, entablándose una lucha abierta y liberadora entre las fuerzas oprimidas y opresoras, abriendo el espacio dramático.”³²⁴

El desarrollo de la acción transcurre en la época en que se ha escrito la obra, 1961. Martín Recuerda refleja un ambiente en el que la apertura de la sociedad española se hace presente. El plano temporal camina de la mano del plano espacial: a cada cambio de lugar, cambio de tiempo, no se producen cambios temporales dentro de un mismo espacio dramático. El tiempo dramático en esta obra avanza linealmente, sin corte o retorno alguno.

IV. 7. Elementos trágicos en *Las salvajes en Puente San Gil*

1. El personaje coral

La existencia del personaje coral nos hace pensar en el coro clásico, que representa un elemento básico en la tragedia antigua. Esta obra nos crea la impresión de que el coro trágico no ha muerto en las tragedias contemporáneas. Este tipo de personaje se mueve como un bloque. Cada uno de ellos representa un sector social en la España de los años sesenta.

³²³ Martín Recuerda, José. *Las salvajes en Puente San Gil. Las arrecogías del beaterio de Santa María Egipcíaca*, Opus cit., págs. 31-32.

³²⁴ Martín Recuerda, José. *El engaño. Caballos desbocados*. Opus cit. Pág. 22. Prólogo escrito por Marta Halsey y Angel Cobo.

Hay que tener en cuenta que la forma del coro contemporáneo ha variado, pero la función subsiste. Sobre dicho personaje Antonio Buero Vallejo dice: “ el coro se sustituye por ciertos personajes que representan de algún modo a lo colectivo y que intervienen en la acción o la comentan desde sus peculiares puntos de vista.”³²⁵ De todas formas, parece que la tragedia, de vez en cuando, resucita sus antiguos modelos.

Estos personajes colectivos están divididos en tres ejes; el primero es el coro de damas hipócritas del pueblo, es una de las fuerzas antagonistas que han resistido la acción dramática a lo largo de la obra pretendiendo la defensa de la moralidad colectiva. Pero detrás de eso existen objetivos ocultos para ellas, además no hay ningún rasgo diferencial entre una y otra, tampoco tenían nombre propio menos Lola Muñoz, la portavoz del coro.

El segundo es el de Los Machos en celo, reprimidos en una sociedad encerrada en los marcos tradicionales. Todos padecen y sufren de falta de cariño y amor, y de la represión sexual. También sus reacciones son colectivas, desean librar sus instintos, agudizados por los efectos de alcohol. Este colectivo actúa como un sólo personaje, todos salen y entran sin ningún rasgo que diferencie uno u otro.

El tercero y último es el de la compañía de revistas, las mujeres artistas que llegan al pueblo para participar en la función del espectáculo. Pero este bloque es distinto, aunque había factores comunes entre dichas

³²⁵ Buero Vallejo, Antonio. *Poesía narrativa, ensayos y artículos. Obra completa*. Volumen II. Espasa Calpe. Madrid. 1994. Pág. 655. Edición de Luis Iglesias Feijo y Mariano de Paco.

mujeres, cada una tenía su particular historia. La aparición de este tipo de personaje en su forma colectiva nos demuestra la vuelta de un elemento trágico antiguo en su nuevo vestido.

2. La represión sexual

Es uno de los ejes principales en esta pieza, ya que el autor trata este elemento de distintas formas. Una de ellas es la de los borrachos que entran al teatro deseando liberar sus instintos, pero esta vez afectados por el alcohol. De este modo hace comparación entre estos hombres y los animales que utilizan su olfato para localizar a la hembra a través de dicha imagen, la del borracho, revolcándose en los trajes de las artistas. También M. Recuerda pone delante de los ojos del espectador emociones y sentimientos expresados en tonos salvajes, para demostrar a modo de caricatura, el hambre sexual que tienen estos seres.

Otra, la de Juan que estaba débil y con la cara ensangrentada, encuentra fuerzas suficientes para perseguir a la hembra (Rosita). Ella, simplemente desea tener cariño, un Cariño que pueda expresar con libertad y lejos de contactos físicos. La víctima conoce a sus verdugos y, por ello, rechaza mantener relaciones estables con los hombres del pueblo a los que acusa de: “no sabéis más que despedazarme el corazón.”³²⁶ Por eso prefiere las relaciones esporádicas sin ningún tipo de compromiso.

Dos de las figuras diseñadas por Recuerda nos hacen ver dos situaciones contrarias. La primera la de Las Señoras del pueblo, de

³²⁶ Martín Recuerda, José. *Las salvajes en Puente San Gil*. Opus cit. Pág. 71.

avanzada edad, pero necesitadas de sexo como las demás mujeres jóvenes, hacen, por tanto, todo lo posible para impedir la función del espectáculo, para alejar a las artistas de sus maridos. La segunda, la de Rosita y las artistas; rechazan ambas a los mirones y las acciones salvajes y violentas que cometen en pro del sexo.

Estas figuras encarnan un sufrimiento que padecen tanto hombres como mujeres, los dos bandos están reprimidos, esta represión se expresa en sus diversas formas, no solamente en *Las salvajes en Puente San Gil*, sino en muchas obras, como *El Cristo*, *El caraqueño*, *Carteles rotos*, *Los Atridas*, etc...

V. ESTUDIO DE *EL CRISTO* (1964)

V.1. Introducción

Como la mayoría de las obras de José Martín Recuerda, *El Cristo* parte de un hecho real sucedido en el pueblo de Paño de Moclín.³²⁷ El autor se entera del suceso en una de sus visitas a Pinos Puente donde residían sus amigos y su profesor don Benigno Vaquero Cid en 1963³²⁸. En dicho año empieza a escribir la obra y la termina definitivamente en 1964. A pesar del éxito extraordinario que tuvo el escritor con su obra emblemática *Las salvajes en Puente San Gil* se encontró con problemas, a la hora de redactar *El Cristo*. Así lo expresa en dos cartas a dicho profesor, la primera escrita el 24 de julio de 1963:

“Mi querido don Benigno: No sé bien lo que me pasa. Quizá el éxito de *Las salvajes* me ha vuelto de unas exigencias grandes, o de unas timideces espantosas, lo cierto es que estoy dando vueltas a lo de “El Cristo del Paño”. Nada de lo que escribo me satisface. No sé bien. Veremos. Lo que sí veo es cada día mayores posibilidades para una obra grandiosa. Será lógico. Resignémonos: Estoy en la característica gestación, con los

³²⁷ *La llanura* (1947), *El caraqueño* (1966), *Carteles rotos* (1982), *El payaso y los pueblos del sur* (1951), *¿Quién quiere una copla del Arcipreste de Hita?* (1965), *Las arrecogías del Beaterio de Santa María Egipcíaca* (1970), *La cicatriz* (1985), *Los últimos días del escultor de su alma* (1995), etc... todas estas obras estas basadas en hechos reales.

³²⁸ Entrevista con el autor en marzo 2001.

³¹⁹ Cobo, Ángel. *José Martín Recuerda: Génesis y evolución de un autor dramático*. Diputación provincial de Granada. Granada. 1993. Págs. 125-126.

pánicos, desequilibrios y timideces características. Esperemos.
Ya llegará.... Abrazos de Recuerda³²⁹.”

La segunda del día 25 de enero de 1964, también denunciaba incertidumbre y problemas:

..... Ya llevo casi una parte de *El Cristo*. Creo, si Dios quiere, que la semana que viene terminaré la primera parte. ¡Es de terror! Tiene mayor fuerza que *Las salvajes* y el problema se agiganta. ¡Enormes son los problemas! La batalla será terminada!... Abrazos. Recuerda.³³⁰

Las dudas y los problemas que enfrentan al autor ante un tema religioso tan complicado como el de esta obra, le han llevado a la idea de seguir redactándola y terminarla. Por tanto el autor decide trasladarse al convento de los Padres dominicos de Almagro (Ciudad Real), donde puede avanzar en la obra y despejar algunas dudas de tipo teológico y evitar cualquier error referente a la religión. Sobre esta experiencia y la hospitalidad de los Padres de dicho convento Martín Recuerda comenta:

“.... Tuvo un período de más de un año entre su gestación y desarrollo. Me preocupaban problemas que rozaban con lo teológico. Por esta razón, me fui a escribir la obra a un convento de dominicos. El convento que digo está en Almagro. Sigo sin poder agradecer la hospitalidad que aquellos padres

³³⁰ Ídem, pág. 126.

dominicos me dieron. Con ellos consulté el problema vivo que me ofrecía la obra. Aquellos padres de Almagro nada tenían de mojigatos, por el contrario, eran de gran modernidad y muy abiertos a cualquier problema humano. El problema que consulté con ellos era algo recogido de un hecho verídico acaecido en Andalucía la baja, en aquella época que los curas jóvenes empezaban a dar muestras de su rebeldía, seguramente siguiendo las palabras de Juan XXIII. El suceso que plantea “El Cristo” no es específico de aquel pueblo andaluz. Parecidos sucesos habían ocurrido en otros pueblos de España.”³³¹

A pesar del gran esfuerzo realizado en esta pieza y su valioso contenido que abarca la fe y demás cuestiones religiosas nunca, ha sido estrenada en España. Hubo dos intentos³³², el primero fue por parte del director del Teatro Nacional María Guerrero, José Luis Alonso, el segundo lo llevó a cabo el director y empresario del teatro Bellas Artes de Madrid, José Tamayo. Dichos directores recibieron la obra con el mismo entusiasmo y al final la obra no llevó a cabo. Sólomente se estrena en el Paraninfo de la Universidad de Roma³³³ en 1975, después de su traducción al italiano por María Luisa Aguirre D’ Amico³³⁴ y su publicación en dicho idioma por R.A.I. en 1972-1975-1977. Se tradujo al inglés por la hispanista norteamericana Joelyn Ruple para presentarla a un certamen de dramas organizado por la Catedral de Coventry y la Universidad de Valparaíso. La obra obtuvo uno de los premios del citado

³³¹ Martín Recuerda, José. *El Cristo*. Escelicer, Madrid, 1969. Pág. 5. Prólogo escrito por el autor.

³³² Cobo, Ángel. *José Martín Recuerda: Génesis y evolución de un autor dramático*. Opus cit. Pág. 127-128.

³³³ Ídem, pág. 128.

³³⁴ Prestigiosa traductora al italiano de autores como Alfonso Sastre, Antonio Buero Vallejo, Lauro Olmo y Rodríguez Méndez.

concurso.³³⁵ Se Publica en España dos veces en 1969, la primera por la Editorial Taurus junto a otras dos obras que son *El teatrito de don Ramón* y *Las salvajes en Puente San Gil*, colección de teatro dirigida por José Monleón, y la segunda por ediciones Escelicer, colección de teatro número 633. Esta última será el texto utilizado para nuestro análisis.

V.2. Resumen del argumento

El argumento de *El Cristo* se puede resumir de la siguiente manera:

El **Padre Juan** es el párroco de un pueblo en Andalucía, pretende cortar radicalmente toda una tradición de milagrería y fanatismo. Por eso, **Los Mayordomos, Las Mayordomas y Los Bodegueros** deciden denunciar al sacerdote en el Pleno Municipal. Tras el encuentro de éste con ellos se enfrentan y él empieza a hablar de los robos relacionados con el dinero de las promesas y el negocio, y los escándalos que hacen con los romeros que visitan a la parroquia. Viene el alcalde y mayordomo del Cristo, **Zacarías Núñez**, llevando una carta del obispo al cura. Éste no hace caso a las ordenes eclesiásticas e intenta convencerles para que dejen el fanatismo y la corrupción que no pertenecen a la verdadera fe del cristiano. Todos se oponen al párroco, pensando seriamente en montar el andamio y sacar la imagen del Cristo en el horario prefijado. Tras un largo discurso entre ambos bandos y la insistencia de Los Mayordomos, el Padre pierde los nervios y su equilibrio apuñalando el cuadro del Cristo. Después de este acto todo el mundo piensa en juzgar al cura por

³³⁵ Martín Recuerda, José. *El Cristo*. Escelicer. Opus cit. Pág. 6.

su responsabilidad hacia dicho acto. **Carmen** la esposa del alcalde fracasa en el intento de conseguir que su hijo **Ignacio** actúe como testigo, a favor de su padre. Todos se reúnen en compañía del **Vicario** para interrogarle. El Padre Juan se defiende atacando al alcalde y los demás justifican su actitud por los males que cometen. Al final, el cura demuestra los robos de Zacarías Núñez, a través de los papeles que guarda **Roque Sebastián**, y el primero sale con la mayor humillación llorando.

V. 3. Estructura formal

La obra está estructurada en dos partes, según el autor en las dos ediciones españolas mencionadas en la introducción, como es habitual en la mayor parte de su producción teatral.³³⁶ Según el método de análisis que seguimos pasemos a la segmentación de la pieza en situaciones o unidades que integran la acción dramática de la misma. Señalaré las situaciones indicando el lugar que ocupan en la división realizada por el autor, en partes. Por falta de división tradicional en escenas, me encuentro obligado a segmentar cada parte poniendo los números de páginas de la edición de Escelicer publicada en 1969. Las situaciones que integran la primera parte son como sigue:

Primera Parte:

³³⁶ Como *El caraqueño* (1966), *Carteles rotos* (1982), *El payaso y los pueblos del sur* (1951), *¿Quién quiere una copla del Arcipreste de Hita?* (1965), *Las arrecogías del Beaterio de Santa María Egipcíaca* (1970), *La cicatriz* (1985), *Las salvajes en Puente San Gil* (1961) *Los últimos días del escultor de su alma* (1995).

Situación 1: (Págs. 9-13)

Las Cantoras manifiestan sus deseos de mirar a los forasteros y a los romeros, una expresión clara sobre sus instintos femeninos reprimidos.

Situación 2: (Págs. 13-14)

Los bodegueros entran a la iglesia borrachos, para organizar el andamio del Cristo, llevando damajuanas de vino sin respeto a la iglesia.

Situación 3: (Págs. 14-17)

La Vieja y la Mozuela van a la iglesia para denunciar al Alcalde que les quita el sitio donde exponen sus ligas y medias en la feria.

Situación 4: (Págs. 17-18)

Las Cantoras expresan con más claridad sus necesidades sexuales delante de los bodegueros y les reprochan por haber seguido a las romeras.

Situación 5: (Págs. 18-19)

Los bodegueros siguen organizando el andamio y La Sacristana partidaria del cura, les amenaza por denunciarles en el cuartel de la guardia civil.

Situación 6: (Págs. 19-22)

Ignacio, hijo de Zacarías Núñez entra a la iglesia herido con sus amigos para esconderse de la guardia civil y se enfrenta con los bodegueros.

Situación 7: (Págs. 22-23)

Aparece Estrella la Larga que se esconde en un rincón de la iglesia, embarazada, declarando su profundo amor hacia Ignacio, comunicándole que ella va a Barcelona para evitar el desprecio de la gente del pueblo.

Situación 8: (Págs. 23-28)

Las Mayordomas expectantes a cualquier noticia sobre la denuncia presentada contra el Padre Juan, se enfrentan a La Sacristana, quien las considera traficantes del dinero de las promesas.

Situación 9: (Págs. 28-33)

El Padre Juan, violento y rabioso, de un lado, reprocha a Ignacio que vuelva a caer en los mismos pecados después de sus confesiones delante de él, de otro, le enseña la devoción verdadera.

Situación 10: (Págs. 33-39)

Los Mayordomos piden la salida del andamio del Cristo en la hora prefijada y el sacerdote impide la aplicación de esta tradición, criticándola.

Situación 11: (Págs. 39-44)

El cura desafía las ordenes del Palacio Episcopal rechazando dicha salida delante del alcalde, de Los Mayordomos, Las Mayordomas, Los mineros, Ignacio y sus amigos, y los bodegueros. Él pierde el control apuñalando el cuadro del Cristo.

Segunda Parte:

Las situaciones que forman la segunda parte son como sigue:

Situación 1: (Págs. 46-50)

Los bodegueros deshacen todo lo que estaban montando dentro de la iglesia e intentan quitar el andamio. Ignacio se opone queriendo que dejen las cosas como antes, porque éstas forman parte de los hechos que llevaron al cura a apuñalar al Cristo, y pide que tengan Caridad con el cura que se va a juzgar.

Situación 2: (Págs. 51-53)

Carmen Benítez la madre de Ignacio desea que su hijo este dispuesto a testificar contra el cura en beneficio de su padre, Zacarías Núñez, pero no puede contar con su hijo después de negarlo.

Situación 3: (Págs. 53- 64)

Zacarías, El Padre Vicario y Carmen, interrogan al Padre Juan delante de Los Mayordomos, de Juan el Banderas y Los Bodegueros, Las Cantoras e Ignacio, sobre lo sucedido en la iglesia. El cura defiende su postura destacando los pecados de Zacarías Núñez y los del pueblo.

Situación 4: (Págs. 64-69)

El Padre Juan se siente culpable por lo hecho. Los Mayordomos, presididos por Zacarías, vienen a dar la enhorabuena al cura por su triunfo y al mismo tiempo le prometen la venganza.

Situación 5: (Págs. 69-72)

Roque Sebastián trae los documentos de los robos de Zacarías y los enseña al Padre Juan, en presencia de los demás mayordomos. Tras este enfrentamiento Zacarías sufre una gran humillación y sale llorando.

V. 4. Conflicto y progresión dramática

La acción de la primera parte se desarrolla, como hemos aludido en el resumen del argumento, en la iglesia de un pueblo en el sur de Andalucía. Dicha acción comienza con golpes violentos, forcejeo y voces que suenan desde fuera. Con la aparición de Las Cantoras se inicia realmente la acción, con las miradas de aquellas hacia los romeros declarando sus necesidades, como personas normales, representadas en la represión sexual que sufren estas mujeres. Rosa y Juana lo manifiestan así:

Rosa :- Lo que me gustaría ir cogida de la cintura de uno, borracho, por una carretera...

Juana :- ¡Que pena que mañana no los volvamos a ver!

Rosa :- Lo que me gustaría acariciar a uno esta noche, junto a las tapias, sin que me diga su nombre..., ¡ y luego no volverlo a ver ! ³³⁷

Juan el Banderas y sus compañeros representan un factor desestabilizador y molesto. Encarnan un peligro que acecha. Por lo tanto privan a dichas Cantoras de sus deseos y emociones. Efectivamente son dos situaciones contrarias, cada una responde a la otra. Más tarde sueñan

³³⁷ Martín Recuerda, José. *El Cristo*, Opus cit. Pág. 11.

otra vez con golpes violentos en el portal de la calle y voces que llaman a la puerta de la iglesia. La Sacristana en su categoría de oponente contra todos los personajes que entran en dicha iglesia vuelve a enfrentarse con La Vieja, un personaje secundario, cuya función es hacer avanzar la progresión de la trama. Ésta asiste pidiendo la intervención del cura para solucionar su problema. La Sacristana sigue en la misma dirección de oposición, rechazando la presencia de esta mujer y la de Juan El Banderas en el lugar donde están. Se intensifica el conflicto con la fuerte resistencia del polo oponente. Termina esta unidad de acción secundaria, cuando todos los personajes se ponen de acuerdo en echar a La Vieja.

Con la salida de ésta no desaparece la tensión, ya que el resorte dramático va subiendo. Las Cantoras vuelven otra vez a plantear su causa enfrentándose al opresor Juan el Banderas. Ahora el diálogo de estas mujeres es más fuerte que en el primer segmento. Las posturas de personaje colectivo van cambiando. Ellas, esta vez son las que atacan a Juan y Los Bodegueros. Este ataque se manifiesta en tono crítico, a través del cual expresan sus deseos y disgustos. Lo comentan así:

Rosa:- Aquí no tenéis nada que hacer.

Juana:- ¡No sabéis trabajar! ¡No sabéis mantener a una mujer! ¡Enteraros de una vez: ¡bribones! ¡No sabéis ni enamorarnos!

María:- ¡No sabéis más que esperar todo el año la romería para enviciaros y vivir después de los recuerdos del vicio, de la mujer que os duró un solo día!

Juana:- ¡Habéis tenido que entrar a la iglesia con vino! ¡No podíais hacerlo de otra forma!

Rosa:- ¡Y nosotras, sí, mirando a los forasteros por los cristales del rosetón! ¡ Cansadas de que no nos miréis, porque sólo sabéis esperar a los camiones de mujeres que llegan de Jaén !³³⁸

Salen ellas y la acción desciende hasta la llegada de Ignacio. La aparición de este personaje establece el conflicto de nuevo. Los compañeros de Juan quieren cerrar la puerta de la iglesia para impedir la entrada de aquél. Simplemente es un gesto de rechazo, pero cuando entra Ignacio, el diálogo de los dos bandos se convierte en replicas de alto nivel dramático. Tras golpes fuertes y llamadas al portal de la iglesia, salen corriendo todos por temor de la Guardia Civil menos Ignacio.

La huida de estos jóvenes da paso a otro segmento, en el que nos enteramos de la relación amorosa de Estrella la Larga con Ignacio. La intervención de ésta nos hace observar el descenso de la energía dramática en la dirección del vector de las acciones secundarias, ya que la salida de Estrella, después de su declaración con él, abre camino hacia otra acción; ésta empieza con voces que suenan desde fuera como la mayoría de las unidades de acción en la pieza.

Tras dichas voces primero aparecen Las Mayordomas, por un lado, criticando la situación en la que está la iglesia, por otro, destacando los motivos de dicha situación motivada por el cura. Luego intervienen las dos Cantoras Rosa y Consuelo para proporcionar al espectador información sobre los hechos ocurridos fuera de escena, representados en la presentación de la denuncia por parte de Los Mayordomos contra el

³³⁸ Ídem, pág. 18.

sacerdote de la iglesia. Son sucesos importantes, sus resultados tendrán lugar en las acciones siguientes. Todos estos personajes comparten el mismo objetivo, quieren seguir una tradición, de la cual sacarían beneficio personal.

Este objetivo oculto funciona en todo el conflicto dramático cubierto de argumentos religiosos por parte de todas las fuerzas protagonistas. No obstante, La Sacristana se opone enfrentándose con ellos dando vitalidad a la progresión de la acción dramática como uno de los representantes de las fuerzas antagonistas. En esta ocasión ésta no responde sino ataca, aclarando la clave del conflicto dramático, diciendo:

Sacristana :- Que estáis viviendo en pecado mortal, porque traficáis con Dios, y estáis robando a la iglesia. El Ayuntamiento y vosotras os quedáis con la mitad de los dineros de las promesas.³³⁹

Después de este enfrentamiento salen todas y vuelve Martín Recuerda a utilizar la técnica corriente encarnada en las voces y golpes violentos que suenan con el inicio de una nueva acción secundaria. Otra vez nos encontramos ante una acción fuerte donde aparece en el escenario el Padre Juan con Ignacio. Las miradas fijas del cura y las de aquél nos dan la impresión del desacuerdo mutuo. Cuando empiezan el diálogo, el sacerdote anuncia su impaciencia después de tantos intentos para captar a Ignacio a su lado contra la corriente tradicional que todo el

³³⁹ Ídem, pág. 28.

pueblo representa. Su aspecto sudado y cansado hace que el espectador recuerde al sacerdote en su lucha contra la tradición de un pueblo entero.

El núcleo del conflicto entre ambos personajes consiste en la frustración motivada por el fracaso del cura en su intento de tenerlo como aliado. Así lo expresan los dos:

Padre Juan :- [...] ¡Deja esos puños, Ignacio! ¡Por María Briones dejaste a Estrella! ¡No apedreaste en nombre de Dios que nunca debieras haber hecho, sino en nombre de tu propio egoísmo! ¡Me hiciste fracasar cuando creí darte algo mío!

Ignacio:- ¿ Y por qué ese rencor a su fracaso?

Padre Juan:- ¿Quieres que te lo diga? (*Como un salvaje.*)
¡Porque necesito creer en mí!³⁴⁰

Sabiendo las intimidades de este joven mediante la confesión, el Padre intenta coaccionar elevando la energía dramática hasta que en un momento determinado se agota la resistencia del joven, que se tapa los oídos. A pesar de la tensa presión que ejerce el sacerdote sobre Ignacio, no puede conseguir su objetivo. El punto culminante de esta acción tiene lugar en la última frase del siguiente diálogo:

Padre Juan:- ¡Detente, Ignacio! (Baja rápido y llega a Ignacio y, cogiéndole de la camisa, le dice:) Dime, Ignacio: ¿es posible lo que oigo? (Silencio.) Y si así fuera, aunque me engañes otra vez, dime, ¿cómo crees que pudo llegar a tí la fe?

³⁴⁰ Ídem, pág. 32.

Ignacio:- Dándome cuenta que tenía que aborrecerme.

Padre Juan:- ¿Y tú crees que te aborreces? (Lo empuja violento y le dice entre dientes.) No me engañes, Ignacio. (Poco a poco se va venciendo.) Te lo pide tu párroco, que en estos momentos, se siente solo y acorralado como tú.

Ignacio:- No hablo con un hombre en quien no cree.

Padre Juan:- (Lo suelta, vencido y en voz baja.) Ignacio...

Ignacio:- (Reaccionando brusco.) ¡Me importo yo! ¡Yo me hago a mí mismo! (Golpea la puerta y dice a los de fuera:) En este pueblo existe la devoción verdadera. En Ignacio, en el hijo de Zacarías Núñez;³⁴¹

Mientras sale Ignacio, en los mismos arrebatos de violencia suenan enormes voceríos y música inundando la escena. Luego entran Los Mayordomos con el objetivo bien claro, es conseguir la salida del Cristo por las cuevas como sucede todos los años. A partir de aquí empieza la lucha entre éstos y el Padre Juan. Los argumentos de Los Mayordomos consisten en el cambio que él quiere hacer y los resultados del mismo. Ahora vamos a ver dichos argumentos resumidos en el diálogo de Los Mayordomos hipócritas:

Roque:- Pero desde que usted llegó aquí, al empezar a ver y sentir su forma de reaccionar, hemos vigilado sus actos y no hemos tenido más remedio que pedir informes del párroco que se propone que nuestro pueblo deje de creer en su Cristo.

³⁴¹ Ídem, pág. 32.

Antón:- No sólo nuestro pueblo, sino todas estas legiones de romeros venidos de toda España.³⁴²

La reacción del sacerdote se manifiesta en moldes contrarios. El seguimiento en las tradiciones se considera falta de religión según él. Esta es la clave del conflicto dramático entre ambos personajes. Detrás de dichos argumentos existen objetivos ocultos e invisibles como los que nos aclara el Padre Juan en el siguiente monólogo:

Padre Juan:- [...] ¿Por qué, a las romeras que llegan al pueblo, las hospedáis en casas de familias buenas, donde por la noche, después de la salida del Cristo, sabemos que se cometen atroces actos de injuria, donde hasta los padres se indisponen con los hijos por el ansia de la hembra? [...] ¿ Por qué te pones en contra de Dios, Mayordomo de este Cristo? Él no lo quiere Roque Sebastián. ¿Qué logras con esto? ¡Justificar a tí mismo las noches de aventuras y juergas con mujeres! [...] ¡Y hay cosas peores: justificas ese negocio del hospedaje diciendo que así puede pagar mejor los impuestos de este pueblo, para que luego el dinero recaudado pase por tus manos, y puedas quedarte con parte de él, como tu alcalde se queda con parte de las limosnas de los romeros para propaganda del Cristo.³⁴³

Sigue el desarrollo del conflicto de esta manera, cada uno de los personajes justificando su postura y defendiendo su interés. Sin ningún

³⁴² Ídem, pág. 34.

³⁴³ Ídem, pág. 37.

respiro para público o el lector, entra Zacarías el alcalde y gran Mayordomo de Cristo. Aparece trayendo un telegrama del palacio episcopal que todo el mundo está esperando. Viene con el orgullo de victoria, representado en las órdenes del obispo a favor de todas las fuerzas vivas y por supuesto contra la voluntad del cura. Pero la respuesta del último aumenta el conflicto. Los demás personajes reaccionan en forma violenta sin respeto al sacerdote, en réplicas rápidas y amenazantes. Él resiste intentando descubrir a Zacarías y a sus compañeros, destacando sus hipocresías y beneficios personales que no tienen nada que ver con la fe.

Más tarde, pasan de la violencia a la agresión verbal diciendo al cura “¡Pueden despedazarle!”. El indicador de energía dramática va subiendo con la contestación del cura “¡Sería mi destino!”. Con tanto coraje sube a los escalones del altar mayor ordenando que vuelvan atrás “todos”. Luego, entran Ignacio con los suyos y Juan el Banderas y Los Bodegueros. Ahora todas las fuerzas que protagonizan la acción dramática están presentes en el escenario, quieren conseguir el mismo objetivo. El Padre Juan manteniendo firmemente su postura, impide dicho objetivo y cierra el paso hacia el Cristo. La tensión va acumulándose, él saca una navaja dirigiéndose hacia el Cristo. De las agresiones verbales pasan a la agresión física cuando el cura decide apuñalar el cuadro del Cristo. Mientras él sigue haciendo esto, suenan gritos colectivos y así llega el conflicto dramático en la obra a su clímax, cuando se destruye y se deforma el símbolo del cristianismo a manos de su servidor y creyente. Con este acto violento termina la primera parte.

La acción de la segunda parte se desarrolla en el mismo espacio dentro de dicha iglesia, con el cuadro del Cristo apuñalado como se queda en la escena anterior. Aparecen Juan el Banderas, Leocadio y Paco, nerviosos por la actitud del cura. Los comentarios entre ellos se centran en el hecho tan violento y agresivo por parte del sacerdote, y así empieza la acción en la segunda parte de *El Cristo*. El objetivo de dichos personajes es quitar el andamio y deshacer lo que está montado. Mientras siguen desarmando, entran Ignacio y sus amigos oponiéndose. Ignacio se enfrenta con ellos deseando que dejen todo en su sitio porque “[...] eso forma parte de unos hechos que llevaron a un hombre a apuñalar al Cristo. Unos hechos que van a juzgarse.”³⁴⁴

Cada uno de ellos tiene que justificar y demostrar sus razones, y luchar por conseguir su objetivo. Pero esta vez los argumentos de ambos son comunes: la creencia en el Cristo, cada uno a su estilo.

Ignacio:- ¿Y tú sabes lo que es “creer” en ese Cristo?

Juan el Banderas:- ¡Más que tú! Tú, que no sientes lo que yo: venir en el mayor desamparo a pedirle; en el mayor desamparo, cuando nada te queda en la vida.

El conflicto estalla cuando repiten lo que estaban haciendo con el andamio. Después de escuchar voces y llamadas entra Carmen, madre de Ignacio, pidiendo la salida de los demás para hablar con su hijo a solas y cierra la puerta. Su finalidad es intentar aliarse con en el bando de su padre contra el Sacerdote. Por lo tanto, su presencia exige la formación

³⁴⁴ Ídem, pág. 49.

de una nueva unidad de acción. El enfrentamiento entre ésta y él se manifiesta unas veces en tono amenazante y otras en tono suave. Pero ni esto ni aquello tuvieron el resultado que quería la madre. La cima de este conflicto tiene lugar cuando esta mujer declara francamente su objetivo. Así lo expresa:

Carmen:- Pues precisamente aquí vas a ser testigo de tu propia madre.

Ignacio:- (Exaltando su cólera) ¿Yo testigo?

Carmen:- ¡Uno de los mejores testigos! ¡ Tendrán que decir cómo el cura ha intentado la fe! ¡Al que presume de devoto en este pueblo!

Ignacio:- (A voces.) ¡Yo no defiendo a los que no entienden de enmiendas!³⁴⁵

Él, no solamente rechaza lo que ella pide, sino también niega su presencia abriendo la puerta, esperando su salida y amenazando a los que están esperando para quitar el andamio. Abriendo la puerta entran todos los personajes colectivos uno tras otro. Primero aparecen Las Mayordomas y Juan el Banderas, luego Las Cantoras como locas siguiendo desde los rosetones los coches que van llegando a la iglesia. Del diálogo tenso entre dichos personajes y los gestos de los mismos, se deduce que todo el mundo está expectante a las noticias del palacio episcopal a favor de su objetivo, que es la condena del cura.

³⁴⁵ Ídem, pág. 52.

Entran en el mayor silencio Zacarías Núñez, Los Mayordomos y el representante de la curia episcopal. Mientras el último pregunta por el Padre Juan, éste aparece. Ahora nos encontramos ante todas las fuerzas que comparten el conflicto dramático en esta obra. Comienza Vicario interrogando al sacerdote con mucho respeto. Él declara su responsabilidad y condena, justificando los hechos por la oposición de los demás a las enmiendas que pretende establecer en la vida del ser cristiano. Más tarde, intervienen Zacarías y su mujer, unas veces en plan irónico y otras violento elevando la energía dramática representada en los argumentos del cura. Pasemos a ver uno de éstos a través del diálogo del Padre Juan con uno de los ciegos que mendigan manejados por algunos comerciantes:

Padre Juan:- A tí. Al que rozaste los ojos por el cuadro.

Ciego:- ¿Yo, padre?

Padre Juan:- Ven acá.

Ciego:- Voy, padre.

Padre Juan:- (*Empuñándole de la camisa*) Dime (*Mascullante*), dime, y ten en cuenta que existe el castigo para los que mienten.

Ciego:- ¿Más castigo para mí, padre?

Padre Juan:- (*Empuñándolo aún más*) ¿Quién negocia contigo?

Ciego:- (*Casi vencido*) Padre...

Padre Juan:- ¿Quién te paga el jornal para que vengas a pedir limosna? ¿Quién te da la comida?

Ciego:- (*Vacilante.*) Los... romeros que llegan.

Padre Juan:- ¡No es cierto!³⁴⁶

Sigue la energía dramática con este ritmo. Las fuerzas protagonistas empiezan a pasar de un discurso tenso a un ataque verbal, hacia el cura. El diálogo se convierte en respuestas fuertes mediante la voz colectiva dando lugar a la intensificación del conflicto dramático en esta unidad de acción secundaria. Como prueba de esto citamos lo que dicen Carmen y Consuelo:

Carmen:- ¡Así será! Porque ni los moribundos querrán tomar los santos óleos de sus manos. ¡Esas manos que apuñalaron al Cristo!

Todos:- ¡Eso es!

Consuelo:- (*Con furia, tirando de una sogá.*) ¡Esta sogá para que se ahorque!

Todos:- ¡Fuera, Consuelo! ¡Arráncala fuerte!

Delante de Vicario, el Padre Juan tiene que defenderse planteando sus razones, los pecados y la hipocresía del pueblo. La entrada de Estrella la Larga abre caminos para la progresión dramática a través del cambio de relaciones en las funciones de los personajes. Ella desde el punto de vista de todo el pueblo es la única mujer que tiene que pagar el precio de sus pecados, porque las demás mujeres son honradas y los malos comportamientos de Estrella no tienen que deformar la imagen de éstas. Por eso atribuyen su embarazo, no sólo al forastero, sino a muchos que se acuestan con esta mujer teniendo a Juan el Banderas como

³⁴⁶ Ídem, pág. 57.

testigo falso para afirmar la inocencia de ellas mismas delante del Vicario, incluyendo también a Roque Sebastián para hacer eficaz sus argumentos. Ahora Estrella y el Padre comparten el mismo objetivo. Sabiendo la falsedad de los demás él defiende la postura de ésta. El punto culminante del conflicto de esta acción tiene lugar en el siguiente diálogo:

Las Mujeres:- *(A voces)* ¡Que lo mata en la iglesia!

Consuelo:-¿Veis? Es un hombre sin piedad.

(Sigue la agitación colectiva por defender a Juan El Banderas.)

Juan El Banderas:- *(Escapándose del Padre Juan y refugiándose en los demás.)* ¡Estrella la Larga ha sido de todos! ¡Es la única así que tenemos en el pueblo!

Las Mujeres:-¡Lleva razón! ¡Tiene toda la razón! ¡Por esa pagamos todos! ¡Como por el ladrón Roque Sebastián pagan los demás!

(De pronto, Estrella, como enloquecida, aparta como una bestia a la gente y sube rápida las escalinatas que conducen al Cristo. Todos se aterrorizan al verla en ese estado.)

Todos:- ¡Cogedla! ¡Cogedla!

(Estrella, delante del Cristo, comienza a darse golpes en el vientre)

Las Mujeres:-¡Se está golpeando el vientre! ¡Madre mía!³⁴⁷

Más tarde, interviene Ignacio y se lleva a Estrella, salen todos menos el Padre Juan y Vicario, quien finalmente entrega por medio del Padre secretario, el escrito del Palacio Episcopal al sacerdote. Pero la

³⁴⁷ Ídem, págs. 62-63.

salida de ellos no desminuye la energía dramática, ya que el cura vuelve a mirar al Cristo con terror y la oscuridad inunda el escenario. Así termina la segunda secuencia del drama.

Mientras se descorre el telón, se ven las luces del alba orientadas al Cristo. La iglesia esta vacía como siempre, y suena la campana del primer toque de misa. El Padre Juan prepara su ropa para comenzar la homilía. Se ven las sombras de unos mendigos que estaban escondidos y huyen cuando la Sacristana enciende las velas. El diálogo entre ambos personajes comienza con un nivel bajo de energía como es propio del comienzo de una nueva secuencia.

La Sacristana quiere saber el contenido de la carta que lleva el Padre Juan. Mientras, el cura leyendo y confesando su frustración por no ser creído por nadie, siente al mismo tiempo la amargura por apuñalar al Cristo. Entran en escena Zacarías Núñez y Los Mayordomos, el objetivo de éstos es amenazar al cura, primero rabiosos, le dan la enhorabuena por su triunfo a todo el pueblo, luego le comunican que la relación entre ellos y la iglesia se ha roto. A partir de ese momento los del pueblo acudirán a otras parroquias para practicar sus devociones y además le prometen la venganza cuando tengan más datos y pruebas. Como demostración de esto lo que Nicolás, el Mayordomo, dice:

Nicolás:-Hemos de ir a Roma, con pruebas, y cuando las tengamos y hayamos hecho volver a la gente a esta iglesia,

entonces le juramos que no pasaremos por esta puerta, si es que usted sigue aquí.³⁴⁸

Se enfrentan con profunda angustia declarando sus malas intenciones hacia el cura. La cima del conflicto tiene lugar cuando Zacarías le acusa de que “¡Tiene miles de delitos en su conciencia!”.³⁴⁹ Tras esta carga conflictiva el cura trata de calmar la situación con argumentos sencillos. Mientras Zacarías intenta salir, entra Roque Sebastián quien tuvo que huir por el robo que cometió. Así entramos en la última acción secundaria donde sucede la *resolución* del drama, la derrota de Zacarías.

Los ejes del diálogo se cambian, Zacarías siendo alcalde pregunta a Roque si se va a entregar a la guardia civil, que le está buscando. Las respuestas atrevidas de éste presagian un peligro relacionado con el alcalde. Los argumentos basados en la moral y la honradez de Zacarías se convierten en falsedad cuando Roque anuncia los delitos del alcalde demostrando su hipocresía, delante del Padre Juan, con los documentos. Así lo expresa:

Roque:- [...] Ahora, el padre Juan verá estos papeles donde hay miles de duros sin justificar, de obras que no se han hecho, de propaganda que no se ha tirado, de viajes, de invitaciones y comilonas, viviendo a costa del sudor de otros. [...] ¡ Estos documentos prueban los robos de Zacarías! ¡Y ellos (señalando

³⁴⁸ Ídem, pág. 68.

³⁴⁹ Ídem, pág. 68.

a los otros mayordomos) robaban subiendo los impuestos, pactando con Zacarías! ¡Impuestos que cada uno subía por su cuenta a los romeros, sobre todo a los romeros que se traían a mujeres a las habitaciones del hotel de Antón Benítez!³⁵⁰

El indicador de la energía dramática motivada por el enfrentamiento y el mutuo odio entre Roque y Zacarías va subiendo. El cambio de relaciones en la progresión dramática aumenta el conflicto. La violencia empieza a aparecer en el ambiente teatral por parte del alcalde. El primero saca una navaja para protegerse del otro y sus compañeros, y al mismo tiempo entrega al Padre Juan los documentos. Zacarías pasa de la violencia a la agresión torciendo la mano de Roque. El cura interviene cogiendo los papeles y llega el conflicto a su punto culminante en la reacción del cura:

El Padre Juan:- Abrid esa puerta y que salga ahora mismo este hombre. Abrid inmediatamente. (Silencio.) ¡Abre al ladrón, Zacarías Núñez! Dale suelta al ladrón.³⁵¹

El alcalde se convierte de acusador en acusado delante de todos. El balance de fuerzas se cambia, Zacarías abre el portón de la salida para irse llorando a causa de la situación crítica que sufre, su presencia no tiene sentido. Los Mayordomos le dejan salir sólo, reconociendo absolutamente su falsedad e hipocresía. El Padre Juan decide quemar los documentos. De esta manera termina el conflicto dramático entre dos

³⁵⁰ Ídem, pág. 70-71.

³⁵¹ Ídem, pág. 72.

concepciones diferentes del mundo. Mientras el cura empieza la misa baja lentamente el telón.

V.5. Personajes

En gran parte los personajes de *El Cristo* se asemejan a los de *Las salvajes en Puente San Gil*. Éstos no son como los personajes en *El caraqueño* o en *Carteles rotos* sino personajes colectivos. Funcionan en el escenario como bloques, con pocos aspectos que diferencien entre uno y otro. Son campos de fuerzas, encarnados también en lo que llama Francisco Ruiz Ramón en su comentario sobre *Las salvajes en Puente San Gil*, mencionado anteriormente en el análisis de dicha obra, ‘Personaje coral’ pero esta vez no son tres fuerzas, sino más. Sobre las cuales dice el mismo crítico:

“Mozos, damas y ‘fuerzas vivas’ son los mismos del drama anterior y reciben el mismo tratamiento dramático: gritos, energumenismo e histeria. Cada uno de los personajes es el resultado de un campo de fuerzas en que se entrecruzan individuo y colectividad. Todos ellos llevan nombres propios, personales e intransferibles, y no genéricos, al ser concebidos por el dramaturgo como individuos dramáticos en el plano inmediato de la acción.”³⁵²

A parte de los personajes colectivos, vemos en la obra otras fuerzas singularizadas en individuos dramáticos: el Padre Juan, el Vicario,

³⁵² Ruiz Ramón, Francisco. *Historia del teatro español contemporáneo*. Cátedra. Madrid, 1997. Pág. 506.

el Padre secretario, la Vieja, la Mozuela y un ciego. Los personajes colectivos aparecerán en la siguiente tabla:

| | |
|--|---|
| Las Cantoras | Rosa, Juana, María, Consuelo, Berta y la Sacristana. |
| Los Bodegueros | Juan El Banderas, Leocadio, Paco y Miguel. |
| Las Mayordomas | Carmen Benítez, Angustias, Rosalía y Estrella La Larga. |
| Los Mayordomos | Roque Sebastián, Antón Benítez, Nicolás Ruiz y Zacarías Núñez |
| Pueblo, Mendigos, Ignacio y sus amigos y mineros. | |

Los Mayordomos

Son el alcalde Zacarías Núñez, Antón Benítez, Nicolás Ruiz y Roque Sebastián ya mencionados. La unión motivada por el interés común y el beneficio personal de estos personajes, les hace pensar y hablar como un individuo. En pleno conflicto entre ellos y el Padre gritan todos a la vez contra él ya que en voz colectiva dicen: “Todos:- (*Cortando.*) ¡Padre Juan!.”³⁵³ Parten de un objetivo determinado seguir luchando por conseguirlo a lo largo del drama. Son el núcleo principal en la obra, su enfrentamiento contra la fuerza opuesta siempre va apoyada por Las Mayordomas, Los Bodegueros, Los Mineros, el pueblo entero y en parte, Las Cantoras. El diálogo de Los Mayordomos no es más que más de lo mismo. Es una repetición acumulativa que aumenta el conflicto con demostraciones típicas sobre la defensa colectiva de la religión. Incluso incluyen a los romeros en sus argumentos para hacerlos más

³⁵³ Martín Recuerda, José. *El Cristo*. Opus cit. Pág. 41.

efectivos y convincentes. Como prueba de esto vamos a ver lo que dicen en el siguiente diálogo:

Antón:- ¡Millares de peregrinos se arrepintieron de sus pecados delante del Cristo!

Nicolás:- ¡Y esperan verlo para consuelo de ellos mismo!

Antón:- ¡A todos esos que están en la puerta no puede negárseles el consuelo de redimir sus culpas!

Nicolás:- ¡Algunos vinieron andando y esperan descalzos en la puerta!

Antón:- ¡Con llagas en los pies!

Nicolás:- ¡Algunos mudos!

Antón:- ¡Otros ciegos!

Nicolás:- ¡Otros enfermos de gravedad!³⁵⁴

En aras de defender la moral y el catolicismo, defienden su propio interés y su objetivo oculto, que es el negocio y el robo a través del seguimiento en tradiciones religiosas. “[...] un catolicismo fijado en fórmulas y utilizado por todos - mozos, damas y autoridades – como arma y como máscara.”³⁵⁵

Paulatinamente se quitan la máscara ellos mismos, primero con la declaración de Roque Sebastián con su asunción de culpabilidad, luego él confirma con documentos oficiales el engaño, las mentiras y la falsedad de Zacarías. Las amenazas, el odio y el desafío manifestados en el

³⁵⁴ Ídem, pág. 45.

³⁵⁵ Ruiz Ramón, Francisco. *Historia del teatro español contemporáneo*. Opus cit. Pág. 506.

comportamiento de Los Mayordomos, en las dos partes del drama, contra el cura, se convierten durante el desarrollo del conflicto, en elemento destructivo, el cual acaba con ellos.

Las Mayordomas

Son grupo de mujeres casadas con Los Mayordomos, menos Estrella. Representan la tercera fuerza en el drama, después de Los Bodegueros, por su postura positiva hacia los maridos con los que comparten el beneficio que sacan de los robos camuflados. La dependencia de esta fuerza a la primera les hace utilizar los mismos argumentos que los esposos, contra el sacerdote. Los datos que nos ofrece el autor sobre cada una de ellas nos afirman que a nivel colectivo y individual están unidas, porque piensan lograr el mismo objetivo por el que luchan todas las fuerzas, sobre todo sus esposos.

Ellas representan una clase social determinada . Una clase que vive a costa de los demás , por lo tanto tienen que hacer frente contra cualquier obstáculo que amenace sus intereses y estrategias. Siendo damas de Los Mayordomos se sienten superiores a los demás, sean hombres o mujeres. Este aspecto se observa claramente en el tono de Carmen, esposa del alcalde, cuando habla con uno de Los Bodegueros:

Carmen:- Estas hablando con la mujer del alcalde de este pueblo.³⁵⁶

³⁵⁶ Martín Recuerda, José. *El Cristo*. Opus cit. Pág. 56.

Queriendo defender la fama de ellas mismas y de las mujeres del pueblo echan la culpa a Estrella, la condenan para presentarla como sacrificio, para alejar las sospechas que el cura intenta, de vez en cuando, destacarlas como defensa propia. La función de estos personajes en la obra es la de un ayudante que empuja a la fuerza principal en el enfrentamiento con las demás fuerzas individuales antagonistas.

Los Bodegueros

Son personas que trabajan en las bodegas de Los Mayordomos, en el pueblo. Los cambios y las enmiendas que el Padre Juan pretende realizar en la vida religiosa de dicho pueblo, afectarán a los negocios donde los bodegueros ocupan sus puestos de trabajo. Por lo tanto, se pueden considerar la segunda fuerza colectiva después de Los Mayordomos. Funcionan manejados por sus intereses personales como la fuerza anterior.

Como Zacarías Núñez era portavoz de Los Mayordomos, Juan El Banderas es en muchas ocasiones el más destacado de Los Bodegueros. Sus enfrentamientos con Ignacio, La Sacristana y hasta con el Padre, demuestran su eficacia en el conflicto dramático de esta pieza. Evidentemente tienen que defender la causa que amparan sus jefes por la necesidad de garantizar estabilidad en sus empleos, al mismo tiempo luchar para seguir las tradiciones de sus padres y sus abuelos. Estas tradiciones son desde su punto de vista, la verdadera creencia en el Cristo.

Las Cantoras

Son Las Cantoras las que acuden a la iglesia, en la cual suceden los hechos dramáticos de la obra. El único motivo por el que luchan al lado de las demás fuerzas protagonistas de *El Cristo*, es por la represión sexual que sufren estas mujeres. Son personas de carne y hueso, necesitan cariño, amor y sexo. Los hombres del pueblo van detrás de las romeras acogiéndolas en sus casas y en hoteles determinados. Mientras dichos hombres hacen su voluntad en todo momento, Las Cantoras no quieren seguir sufriendo hambre y sed sexual. A este respecto José Monleón opina:

“Es interesante consignar que en este drama las mujeres son las que llevan la peor parte. Al hombre se le deja abierta la posibilidad de irse a Jaén en busca de romeras [romeras] o de aprovecharse, haciendo luego borrón y cuenta nueva, de tal o cual oportunidad. El hombre, a fin de cuentas, acaba por disociar el sexo de su comportamiento habitual.”³⁵⁷

El único consuelo para ellas es mirar desde los cristales de los rosetones a los muchachos que van a ver el Cristo, aunque tampoco este derecho es otorgado por los demás. Este trato engendra en Las Cantoras un complejo de inferioridad respecto a las mujeres que vienen al pueblo desde fuera. Para defender sus razones de han de aliar con dos fuerzas; la

³⁵⁷ Martín Recuerda, José. *El teatrillo de don Ramón. Las salvajes en Puente San Gil. El Cristo*. Taurus, Madrid. 1969. Pág. 20. Prólogo escrito por José Monleón.

primera está personificada en Ignacio y sus amigos representantes del fanatismo. A pesar de que éste va contra la voluntad del cura y al mismo tiempo del pueblo, van con él a apedrear los camiones de las romeras. La segunda, encarnada en Los Mayordomos y resto de fuerzas sociales dentro de dicho pueblo. Así funcionan estos personajes dando ellas la impresión de luchar por dos objetivos: uno, es impedir la llegada de las romeras que atraen a los machos del pueblo, y otra, acabar con el cura que priva de un derecho natural y físico.

Padre Juan

Es el representante y delegado de la autoridad eclesiástica en el pueblo. Es un personaje tan principal como antagonista en la pieza. Su misión, destinada al cambio radical de tradiciones arcaicas, le exige luchar sin cesar para descubrir la falsedad y el engaño, camuflados y disfrazados en la sociedad en la que vive. Comprende perfectamente “ que hay que destruir todos los caminos que llevan a la fe.”³⁵⁸ Su grandísima lucha e insistencia en cambiar la mentalidad de la gente, le llevan a apuñalar la imagen del Cristo. La imagen que él representa y enfrenta con todas las fuerzas sociales para protegerla de la explotación de los hipócritas. Para él, el miedo no existe en pro de defender unos valores. Sobre este personaje se ha escrito mucho. José Monleón lo relaciona con Juan XXIII como se cita en texto del autor:

“Es evidente la presencia de las corrientes autocríticas de la iglesia. En un momento dado se cita a Juan XXIII, y, al final de

³⁵⁸ Ídem, págs. 18-19..

la obra, es Roma quien da la razón al párroco contra el fanatismo del pueblo y los negocios hechos a su costa. [...] El Padre Juan, como ya es de rigor en el último teatro de Recuerda, concluye vencido, pero no muerto, por el ambiente. Roma le da la razón, pero el pueblo andaluz le deja sin uno de sus feligreses.”³⁵⁹

Francisco Ruiz Ramón lo describe como una especie de investigador en la identificación de la religiosidad española. Opina lo siguiente:

“El Padre Juan funciona como conciencia que desenmascara, o mejor, que hace explotar la estructura de una mentalidad y un talante colectivos tradicionalmente identificados con la forma existencial y popular de la religiosidad española. Explosión que saca a la luz las raíces no religiosas de la estructura, bajo cuyo manto se encubren la injusticia, el miedo, el hambre, la sexualidad reprimida, la crueldad.”³⁶⁰

Antonio Morales lo define como un poder que toma sus fuerzas del Cristo, contra una sociedad que pretende mantener una estructura social determinada. Intuye que:

“El Padre Juan ha sido destinado por el Ordinario a un pueblo que conserva una estructura social absolutamente medieval, sólo que El Castillo se ha convertido aquí en el poder que

³⁵⁹ Ídem, pág. 20.

³⁶⁰ Ruiz Ramón, Francisco. *Historia del teatro español siglo XX*. Opus cit. Pág. 507.

emana de un Cristo. Un Cristo que, como dirá el Vicario, ‘parece que nos mira a todos’, y al amparo del cual se aglutina una serie de *negocios*: Las bodegas de Nicolás Ruiz; los camiones de putas de Jaén que trae Zacarías , el ayuntamiento quedándose con el dinero de las promesas.³⁶¹

Parece que el Padre Juan ha convertido la fe en cuestión existencial. Por lo tanto su enfrentamiento, de un lado, es como un grito de protesta contra la sociedad en general, de otro, es una crítica de la iglesia en particular. Una crítica del catolicismo popular. Un catolicismo de gente ansiosa de milagros. Herencia de padres y abuelos aplicada a ciegos por todos. Tradiciones pegadas en el cerebro de los andaluces que no admiten alguna reforma mental.

Las intervenciones del Padre Juan en el texto dramático son las que empujan el conflicto y hacen progresar el drama. Funciona como oponente en las escenas donde aparece. Su lucha encarna la de un individuo contra la sociedad. Como la obra termina del mismo modo que comienza, con la preparación de misa, se puede deducir que este personaje gana la guerra.

Ignacio y sus amigos

Ignacio y sus amigos representan la figura del fanatismo y las contradicciones que viven una clase determinada de juventud a causa de

³⁶¹ Martín Recuerda, José. *La llanura. El Cristo*. Editorial Don Quijote. Granada, 1982. Págs. 34 -35. Prólogo escrito por Antonio Morales, Titulado Dos estudios preliminares: A *La llanura* y *El Cristo*.

motivos sociales y culturales. En muchas ocasiones dichos motivos les llevan a comportamientos rechazados y negados por el ambiente en que residen. Esta figura que estos jóvenes encarnan no está de acuerdo con lo que representa el Padre Juan, quien intenta acabar con las tradiciones de este pueblo, ni con el resto de las fuerzas, presididos por su padre Zacarías Núñez. No obstante, Ignacio cree que la verdadera fe es la suya y los demás no están al mismo nivel. Por eso intuye que, “ En este pueblo existe la devoción verdadera en Ignacio, en el hijo de Zacarías Núñez.”³⁶²

La ignorancia de este personaje engendra contradicciones en su comportamiento social y moral con los seres con que comparte la vida. Por ejemplo, en algunas ocasiones roba dinero para buscar mujeres y comprar tabaco, en otras apedrea a los camiones de putas. Bajo la bandera de Acción Católica hace la última con espanto ante lo que representa . En este sentido Antonio Morales opina que “ El grupo de jóvenes que capitanea Ignacio es la plasmación de este comportamiento.”³⁶³

La aportación de esta figura, con las contradicciones que le caracteriza, representa la voz del autor en destacar códigos sociales derivados de vacío cultural y mal estado económico. En cuanto al papel de este personaje en el conflicto dramático, creo que tiene mucha relevancia dentro del mismo. Esto se nota no sólo en sus intervenciones con su madre, Los Bodegueros y el Padre Juan, sino también en sus enfrentamientos con los demás personajes de la obra.

³⁶² Martín Recuerda, José. *El Cristo*. Opus cit. Pág. 32.

³⁶³ Martín Recuerda, José. *La llanura. El Cristo*. Opus cit. Pág. 32.

El Vicario, el Padre secretario, la Vieja, la Mozuela, El ciego, El pueblo, los Mendigos y los Mineros son personajes secundarios no tienen mucha importancia dentro de la obra, siempre sus papeles complementan en poca parte las ideas de los personajes principales.

V.6. Espacio y tiempo

La acción de la pieza tiene lugar en un espacio religioso que es una iglesia de un pueblo en el sur de Andalucía. Las acciones realizadas fuera de la vista del espectador o, mejor dicho, fuera del escenario, siempre están presentes dentro del mismo. Las figuras que articula el autor dentro del espacio dramático encarnan y presentan todas las clases sociales de aquel tiempo. El ambiente de las fiestas religiosas en la obra es diseñado con mayor precisión y es de alto nivel dramático.

El desarrollo de la acción dramática transcurre en la época actual, es decir los años sesenta, cuando, en algunos pueblos de España, predominan las obsesiones por los milagros del Cristo. El tiempo dramático en esta obra avanza linealmente, sin corte o retorno alguno, como la mayoría de las obras de su autor.

V.7. Elementos trágicos en *El Cristo*

1. La represión sexual

La sexualidad reprimida es uno de los ejes principales en la obra del autor ya que él trata este elemento de distintas formas. En *Las salvajes*

en *Puente San Gil*, los borrachos entran al teatro deseando liberar sus instintos, pero esta vez afectados por el alcohol. De este modo hace comparación entre estos hombres y los animales que utilizan su olfato para localizar la hembra a través de dicha imagen, la del borracho, revolcándose en los trajes de las artistas. Juan que estaba débil y con la cara ensangrentada, encuentra fuerzas suficientes para perseguir a la hembra (Rosita).

De todos modos la represión social, política y sobre todo religiosa dan lugar en la mayor parte del teatro de Martín Recuerda a una sexualidad reprimida que rige las consecuencias de una acción dramática dirigida a desenmascarar las lacras sociales, políticas de una sociedad generalmente hipócrita o mejor dicho en una sociedad de apariencias. Este elemento está reflejado no sólo en *Las salvajes ...*, sino en casi todas las obras del autor, en *El Cristo* encarnado en lo que hacen Los Mayordomos con las romeras; y la represión que ellos ejercen sobre Las Cantoras, y la situación de Estrella que se encuentra obligada a dejar el pueblo por haber hecho el amor con un forastero, en *Los átridas* encarnado en la relación de El Hijo Menor con La Muchacha; en *El caraqueño* representado en los intentos del hijo con Paula y con las caraqueñas; en *La llanura* personificado en las salidas nocturnas de La Hija con un hombre de las afueras; en *Carteles rotos* figurado en Lola. Cuando un hombre o una mujer “hacen el amor están afrontando un maremágnum de convenciones sociales, de ojos vigilantes, de largas noches de represión o de humillación.”³⁶⁴ Estas figuras encarnan un sufrimiento que padecen tanto hombres como mujeres,

³⁶⁴ Martín Recuerda, José. *El teatrillo de Don Ramón. Las salvajes en Puente San Gil. El Cristo*. Madrid, Taurus, 1969. Pág. 21. Prólogo escrito por José Monleón.

los dos bandos están reprimidos, esta represión se expresa en sus diversas formas.

2. La construcción y estructuración de los hechos

El Cristo es una de las obras en las que se observa con claridad uniformidad y clasicismo en la formación de las tramas que corresponden a los años cincuenta y sesenta. Siempre, al lado del problema principal hay otros problemas que van unidos a él. La acción principal de esta obra es el impedimento de unas tradiciones determinadas en un mismo tiempo y lugar. Dicha acción tiene un principio, un desarrollo y un desenlace, además contiene unidades secundarias de acción dramática complementaria a la principal.

A pesar de que la pieza no está dividida en escenas o partes cortas, el lector puede dividir la obra en *segmentos*, como decía Luckács, o unidades. Cada acción secundaria empieza tras unas voces, llamadas fuertes o golpes al portal de la iglesia. Esta técnica está presente en toda la obra. Así Martín Recuerda aplica lo que los clásicos mencionan sobre la estructuración en moldes modernos utilizando sus peculiares recursos dramáticos.

Así que la estructura teatral a ese “escoger ciertos incidentes específicos y arreglarlos en un orden climático hacia una conclusión lógica”³⁶⁵, tal y como los escoge el dramaturgo. Así que dentro de los conflictos que viven los personajes del autor granadino se agitan otros

³⁶⁵ Everett, Hesse. *La comedia y sus intérpretes*. Madrid, Castalia, 1973. Pág. 25.

conflictos: la guerra, la violencia, la represión, etc..., como acciones principales de las que dependen otras que completan el hilo principal de la obra. La lucha del Padre contra el pueblo engendra luchas secundarias como las de Los Bodegueros, Los Mayordomos, Las Mayordomas, Las Cantoras, etc...,

VI. ESTUDIO DE *EL CARAQUEÑO* (1968)

VI.1. Introducción:

La obra nace tras un acontecimiento social sucedido en la vida de un familiar del autor.³⁶⁶ Como él ha sido y sigue siendo sensible y fiel a todo lo que pasa a su alrededor, empieza por realizar los planos dramáticos de *El caraqueño* en el año 1966. Con la colaboración de Carmen de Lirio, a quien tanto debe el autor, fueron abiertas las puertas del Teatro Alexis en Barcelona, el 25 de diciembre de 1968. Se publicó dos veces, la primera en la revista teatral *Primer Acto*, número 107, la segunda en la Editorial Escelicer, número 704, (1971). La obra fue dirigida por el propio autor, quien tuvo muchos problemas en su estreno. La representaron muchísimos grupos y la pidieron varias veces en T.V.E. y para su estreno en Caracas. Ninguna de estas cosas se ha cumplido hasta ahora. Más tarde, la actriz Ana Mariscal la reestrenó, llevando la obra por varias ciudades y pueblos de España (1977-1978).

En cuanto a su estreno en Barcelona el autor tuvo muchos problemas, por eso, dedica gran parte del prólogo de la obra a comentar los hechos:

³⁶⁶ El tema de la obra sucede en su misma familia, como había pasado en alguna otra ocasión. Es un sobrino suyo que estaba trabajando en Caracas y había regresado a España por algún tiempo en aquel entonces, su sobrino le contó en Madrid, todos los sufrimientos que había vivido antes de salir de España con su madre, dejando a su padre en Granada. Todos los personajes de esta obra son granadinos excepto Paula, que había venido a Granada trabajando en un ballet. Ella nació en el barrio madrileño de Vallecas. El sobrino del autor no solamente le contó sobre su triste estancia en Granada cuando era muchachillo, sino también la dolorosa vida en Caracas, como representante de bebidas, aunque sufrió lo indecible hasta poder conseguirlo. Estos datos están tomados del autor, tras una entrevista grabada en su residencia en el Monte de Almendro, en Motril, Granada.

“Dirigí yo mismo la obra por verdadera necesidad. Tuve que usar otra máxima española que nos caracteriza: la improvisación, muy en contra de mi voluntad. Se reinauguraba el Teatro Alexis y todo era un verdadero desastre: carpinteros, albañiles, tapizadores, pintores, todos trabajan a la misma vez que nosotros montábamos la obra. Me habían ofrecido las luces necesarias. El día antes del estreno, estaban descompuestos hasta los hilos del cuadro de mando de las luces... Nadie podrá agradecer lo bastante a Carmen de Lirio el hecho de que las puertas del teatro burgués de la Rambla de Cataluña hayan sido abiertas con una obra mía que, como sabemos, ofrecía grandes riesgos.”³⁶⁷

A pesar de que la obra no tuvo el éxito esperado en su estreno, tanto por parte de la crítica, como del público, por los motivos que acaba de contarnos su autor, ha sido recogida magistralmente por el profesor Aire Vicente en su libro titulado *Lo judío en el teatro español contemporáneo* donde hace un estudio de otras obras de autores diferentes. Comenta:

“El caraqueño no ha conocido suficiente interés, aunque la obra es de un valor extraordinario, en lo que se refiere a otro grupo marginado: el emigrante español, motor de un desarrollo, pero ante el que la sociedad española no ha conseguido penetrar

³⁶⁷ Martín Recuerda, José. *El caraqueño*. Editorial Escelicer, Madrid, 1971. Pág. 10.

en la profunda dimensión de este drama o historia de enormes consecuencias para España...”³⁶⁸

Por último, la obra se reestrena en el Teatro Salón Cervantes de Alcalá de Henares, en abril y diciembre de 1993, dirigida por Guillermo Baeza. El éxito fue clamoroso tanto por el público como por la crítica. En esta ocasión dice el profesor Manuel Pérez:

“La representación de *El caraqueño* en la noche de su estreno alcalaíno acabó por convertirse en un acontecimiento dramático muy especial. En el Teatro Salón Cervantes, una nueva compañía teatral iniciaba su andadura por el mundo azaroso de la escena profesional y, en el que era su bautismo de fuego, recibió del numeroso público los máximos galardones que conforman el verdadero éxito: un seguimiento entregado de la obra y unos restallantes aplausos al final de cada acto.”³⁶⁹

VI.2. Resumen del argumento

El argumento de esta obra refleja la historia de tres personajes. La acción comienza en Granada. Como consecuencia de las declaraciones de una mujer defendiendo a su padre fusilado en su propia casa durante los primeros meses de la guerra civil española, ésta es violada por un grupo de soldados, a pesar de su avanzado estado de gestión. Su precaria situación económica y la falta de respeto a la que se ve sometida por su

³⁶⁸ Vicente, Aire. *El judío en el teatro español contemporáneo*. Ediciones Pliegos, Madrid, 1991. Pág. 141.

³⁶⁹ Pérez, Manuel. *El teatro en Alcalá de Henares: recepción y crítica. 1992-1994*. Artículo titulado, *La puesta feliz por un teatro recio. El caraqueño*. Universidad de Alcalá de Henares. 1995. Pág. 70.

marido, la conducen a bailar desnuda por las distintas ventas. En una ocasión, **Emilio**, su hijo, la sorprende en su actividad y decide emigrar con ella a Caracas, buscando una nueva vida lejos de la sociedad en la que viven. **El padre** queda sólo en Granada y trata de rehacer su vida con **Paula**, una bailarina madrileña que se traslada a Granada con un ballet. Esta relación no prospera ya que él, aquejado de varias enfermedades y sufriendo una soledad agobiante, intenta suicidarse en varias ocasiones, puesto que a ella sólo le interesa la ventaja económica que pudiera conseguir de él. Mientras tanto, en Caracas, Emilio trabaja como representante de bebidas, ahorra algún dinero y se lo envía al padre para que compre una casa. Cuando regresa de nuevo a España, se encuentra con la actual situación del padre. Ésta le atormenta al recordar la tragedia y el desprecio que sufrió su madre. Su estado emocional, agravado por la necesidad de vengar a la madre, hace que comience a despreciar a Paula. Estalla la guerra entre ambos y habiendo llegado a la violencia física, ella pierde el hijo que espera. El padre trata de denunciar a Emilio por el crimen cometido, pero un sentimiento de piedad le impide hacerlo. Paula, intentando jugar otra baza, pretende seducir a Emilio para que la lleve con él a América. Emilio en un primer momento parece interesado, pero acaba contándole al padre la supuesta traición de ella, descubriendo que ambos eran cómplices. Emilio presa del dolor que siente por su madre y por él mismo, no admite las justificaciones del padre, el cual termina suicidándose. Tras esta acción dolorosa, aparece Emilio en el escenario expresando con nostalgia sus deseos de “vivir en nuestra propia tierra..³⁷⁰..”

³⁷⁰ Martín Recuerda, José. *El caraqueño*, Opus cit. Pág. 61.

VI.3. Estructura formal

La obra está estructurada en dos partes y un epílogo según la edición de Escelicer antes mencionada. Este tipo de división ofrece un carácter particular en la producción del autor en los últimos años. Como la pieza teatral es un grupo de situaciones o unidades, hemos de proceder a una fragmentación de la estructura en dichas situaciones. Las situaciones que componen la primera parte son las siguientes:

Primera Parte:

Situación 1: (Págs. 13-17)

El Padre intenta convencer a su hijo Emilio de que no vuelva a Caracas y se quede en España. Por eso le propone su casamiento con Pamela e invertir el dinero que ahorró en el extranjero, comprando un supermercado o alguna taberna para mantener una vida estable.

Situación 2: (Págs. 18-21)

Se plantea entre Emilio y su padre la historia de la madre, mezclada con la de Paula, la compañera actual de éste.

Situación 3: (Págs. 21-23)

El Padre niega las sospechas de su hijo en su relación sexual con Paula, desmintiendo las dudas de el último.

Situación 4: (Págs. 23-27)

Emilio expresa su profundo desprecio hacia Pamela, incluyendo a todas las mujeres, y su odio hacia la tierra donde nació.

Situación 5: (Págs. 27-30)

Emilio descubre las mentiras y los engaños del Padre tras la llegada de Paula.

Situación 6: (Págs. 30-39)

Los celos de Emilio le conducen a golpear a Paula en el vientre, hasta causarle el aborto. El Padre sale a denunciar al hijo por este crimen. Cae el telón.

Segunda Parte:

Las situaciones de la segunda parte estarán divididas como la anterior, teniendo en cuenta que la última situación será el epílogo.

Situación 1: (Págs. 40-43)

Emilio destaca sus hazañas, tanto en Caracas como en España, burlándose de las mujeres, para molestar a Paula. Él quiere exaltar los nervios de Paula, quien ocupa el lugar de su madre y ella no le hace caso.

Situación 2: (Págs. 43-53)

Paula subraya la relación que tenía con un militar americano como respuesta al mensaje anterior de Emilio. Se acercan con cariño, él empieza a quererla y le firma el cheque para viajar.

Situación 3: (Págs. 53-60)

Aparece el Padre declarando que, por piedad, no puede denunciar a su hijo y que Paula nunca quiere a nadie. Tras largas conversaciones con el hijo sobre las culpas del Padre, éste se suicida llamando a Paula.

Situación 4: (Págs. 60-61)

Interviene Emilio confesando que el cariño era imposible entre Paula y él, sin embargo la quiere y todavía se acuerda de las frases de ella cuando decía: “No se salva a nadie con el dinero. Nos salvaremos en nuestro país luchando.”³⁷¹

VI.4. Conflicto y progresión dramática

Antes de centrarnos en la progresión del conflicto dramático conviene señalar que en la obra existen dos fuerzas antagonistas: la primera representa la España tradicional a través de la figura del Padre, la segunda representa la deshumanización motivada por la falta de ideales y valores, la ambición por el dinero y la brutal creencia por lo material resultado de su estancia en América, por medio de otros dos personajes que son Emilio y Paula.³⁷² La acción de la primera parte de esta pieza tiene lugar en el jardín de una casa en Andalucía. Vemos a Emilio recién llegado de Caracas en dicho jardín tocando la guitarra, interrumpido por, la voz del Padre, que le llama, y los cantos y música de una zambra lejana. Aparece el padre intentando conseguir su objetivo ya mencionado en la primera situación. Dicho objetivo fue rechazado por el hijo que justifica esto diciendo lo siguiente:

³⁷¹ Ídem, pág. 60.

³⁷² Ídem, pág. 7. Es la opinión de José Martín Recuerda, la resalta cuando habla del *fondo* de la obra en su prólogo.

El Emilio.- Sí; pero antes tengo que seguir haciendo dinero en América. Si ahora la Pamela me gustara tanto como para casarme con ella en seguida, sería mi ruina. Si la Pamela no me dejará volver, sería mi ruina. ¿Qué haría en este país, con el dinero que reuní?³⁷³

Sobre el negocio dice:

El Emilio:- Pero ya que estoy aquí, no puedo. Esta provincia está muerta. Mira lo que ocurre con las bodegas de Ángel Cortez. Tú mismo lo dices: se van robándole al ciego, dejando el negocio en la ruina. Así son los tuyos.

El Padre:- Y los tuyos, Emilio.

El Emilio:- Los míos no, padre. Yo vengo de otro mundo, donde nadie lucha por un mendrugo de pan. Los míos son otros. Me he acostumbrado a no luchar por mendrugos. Quiero esta tierra para divertirme y tirar lo que me sobra.³⁷⁴

La acción de esta situación carece de conflicto dramático como es propio del comienzo de una obra teatral. Sigue la acción con este ritmo hasta que el hijo se entera de la relación del Padre con Paula. La tensión sube lentamente y Emilio se convierte en impulsor de la acción, lanzando su ataque hacia el Padre argumentando:

³⁷³ Ídem, págs. 14-15.

³⁷⁴ Ídem, pág. 15.

El Emilio:- ¿Y viene a tu casa?

El Padre:- Algún sábado..., o cuando estoy enfermo. Alguna vez la cogí de la mano y le dije: “Paula, no te vayas”. Y le besaba la mano una y otra vez: “No te vayas.” (De repente y brusco; El Emilio quiere irse.) Emilio, ¿dónde vas? (El Emilio se coge a los hierros de la cancela, como el que está acorralado en una jaula.)

El Emilio:- Donde me da la gana. Deja de contar estas historias. Pareces un perro que lame a la Paula. Por eso, mil veces la selva de Caracas. ¿No sabes que tú Emilio, los primeros días, pasó hambre, y se fue a buscar diamantes a la selva? ¿Sabes porqué? ¿Sabes porque me puse ante el peligro de pasar un puente de madera al ras de agua, donde hay peces que podían devorarte en un minuto? [.....]³⁷⁵

La postura de Emilio contra el Padre va elevando la tensión. Puesto que el Padre quiere defenderse utilizando falsos medios y suponiendo que su hijo se acuesta con mujeres en su ausencia:

El Padre: ¿Qué esto no es un crimen? Pero ¿Cómo es posible que me hayas perdido todo el respeto? ¿Que mientras yo dormía en mi cuarto tú entrabas con mujeres y te acostabas en esta cama? ¡Llévatelas a donde quieras. Pero en mi casa no lo consiento!³⁷⁶

³⁷⁵ Ídem, pág. 20.

³⁷⁶ Ídem, pág. 21.

El clima escénico se convierte en réplicas violentas por parte de Emilio hasta el final de la segunda unidad, por la imposible convivencia entre padre e hijo. El Padre presagia una situación crítica, la llegada de Paula, quien invade el lugar de la madre de Emilio. Por tanto plantea de nuevo la idea del casamiento de éste con Pamela, pero el hijo responde con la misma tensión que antes. La llegada de Paula crea un ambiente más tenso, ella grita y el Padre templando y sudando delante del hijo, no sabe que decir después de su reacción contra Emilio con respecto a las supuestas mujeres. El miedo domina al padre y el hijo interviene lanzando su veneno hacia esta mujer, y expresando su desprecio en lo siguiente:

El Padre:- Emilio..., ella es la Paula...

(El Emilio ni la saluda ni la mira.)

El Emilio:- *(Cínico)* La conocía. Vi su retrato en el periódico. Un alma caritativa me envió el recorte del periódico a Caracas. Me dijo en una preciosa dedicatoria: “Ahí llevan a la querida de tu padre.” Se veía detenida, con dos ‘grises’ al lado. Lo que mi madre y yo reímos. Ella, ya sabes, siempre le gusta poner defectos. Estaba la Paula en el retrato, sudada y despeinada, como es usual en la señora, y mi madre me dijo: seguramente ésta ni se lava.³⁷⁷

El diálogo sigue con este tono, Paula y Emilio intercambian el desprecio, la ironía y la humillación entre ambos. La situación del Padre es más crítica que antes, pues, por una parte, siente vergüenza de lo que

³⁷⁷ Ídem. pág. 30.

hace su hijo con la única mujer con la que comparte la soledad antes de su regreso y, por otra, no sabe defenderse contra el doble ataque de él. A partir de este momento el indicador de energía dramática va subiendo y Paula empieza a responder fuertemente a dicho ataque. Interviene diciendo:

La Paula:- Usted nunca tuvo ilusión por su padre. No hay más que verlo. Gabriel está como el que busca la muerte. Tiene fiebre. Al ponerle la corbata lo noté... (La Paula se va acercando al Emilio, aún con más rencor.) También noté tus huellas en su cuello... Pero si hubieras sido hijo mío (Mascullante.) te hubiera ahogado con mis propias manos. Todavía sabemos querer en este país y respetar. Se ve que has vuelto de América envenenado por el dinero. Sin ver más que el dinero. Como casi toda esa raza americana. Los hombres como tú y como ellos me dais asco. Pero, caraqueño, mírame bien... (La Paula se le pone en jarras y provocativa.) Me has de pagar todo.³⁷⁸

Los celos de Emilio y los de Paula convierten el diálogo en una serie de actos violentos y desafiantes, y en largos monólogos. El conflicto dramático llega a su punto culminante en el parlamento siguiente:

El Padre:- ¡Paula. Paula! (La Paula va cayendo sobre la baranda.)

La Paula :- Me dio... en el vientre, Gabriel... y siento...un dolor de rabia.

³⁷⁸ Ídem, pág. 35.

El Padre:- ¡Paula! (Intenta forzar a su hijo, pero éste, con más fuerza y violencia, le vuelve a cerrar el paso.) Vete de aquí. Ella... iba a tener un hijo.

El Emilio:- ¡Pues mira lo que hago!

*(El Emilio, sin creer lo que dice su padre, la coge arrastrando y se la lleva dentro del cuarto. La Paula, que logró incorporarse, lo golpea. El Emilio cerró la puerta.)*³⁷⁹

Emilio continúa golpeando con más fuerza y arrastrando a Paula por todas partes, el Padre grita diciendo a su hijo “¡Te arrepentirás toda tu vida!”³⁸⁰. El Padre sale a denunciarle y cae el telón. Así termina la primera parte con tanta energía dramática, representada en el máximo conflicto entre los tres personajes que protagonizan la obra. Dicho conflicto produce su efecto catártico en el espectador, quien comparte la resistencia con las fuerzas antagonistas en la obra.

La acción de la segunda parte se desarrolla en el mismo jardín. Emilio aparece con el torso desnudo y Paula está junto a la baranda de una escalera cerca de la puerta. Mientras él habla, la música de la zambra empieza a sonar. La voz de Paula suena encorajinada y él intenta acercarse a ella para destacar su falso éxito en la vida, su valentía y sus historias con las mujeres del Caribe. Al otro lado, con la misma tensión, Paula intenta hacerle lo mismo contando sus buenos recuerdos con los hombres que conoció y enseñándole su belleza, etc... Parece que cada uno de los dos está sacando sus complejos psicológicos hacia fuera, como

³⁷⁹ Ídem, pág. 38.

³⁸⁰ Ídem, pág. 39.

reacción al desprecio entre ambos. Detrás de todo esto existen objetivos ocultos en ambos personajes. Ella quiere conseguir dinero de él para ir a América y tener su libertad. Él quiere alejarle de su padre para acabar con el sentimiento que le persigue, que es la invasión del lugar de su madre, insinuándole que pueda existir una relación de amor entre ellos. Paula y Emilio nos van a declarar todo esto en la siguiente conversación:

El Emilio:- (En el mismo estado.) – La piedad... puede ser un camino para quererte... Un camino que nunca podrá dejar de andarse.

La Paula:- Es muy tarde. Todo mi deseo está en las calles de New York...Lo veo a él. Tengo que ir, quizá, para salvarlo.

El Emilio:- Dime.

La Paula:- ¿Qué?

El Emilio:- ¿Qué podría yo para ayudarte?

La Paula:- Quizá no tomaría ya el dinero de ti...; pero necesito el pasaje del barco para ir a esa ciudad. Buscaría después un poco de dinero para resistir un poco los primeros días. Mis esfuerzos han sido pobres. No logré reunir ese dinero.³⁸¹

La llegada del Padre, que iba a denunciar a su hijo, nos hace pensar en la llegada de Paula en la primera parte porque motiva la misma tensión. Los parlamentos del padre y el hijo crean un ambiente cargado de conflicto. Emilio como siempre ataca violentamente y el Padre

³⁸¹ Ídem, págs. .51-52.

justifica sus culpas hacia su familia. El hijo sigue sacando malos recuerdos de la memoria del pasado y los matiza en forma de culpas, desprecio y humillación dirigiéndoselos hacia el Padre. Éste se siente preso y ahogado delante del hijo y de Paula. El conflicto dramático llega a su clímax en esta situación:

El Padre:- ¡Yo contigo! ¡Yo! ¡Llévame, Emilio! ¡Quiero ir con ella! ¡Ahora más que nunca!

El Emilio:- ¡Nunca la quisiste! (El Padre, enloquecido, coge la navaja que El Emilio se dejó en la mesa y se da una puñalada.) ¡Padre!

(El Emilio intenta salvarlo. El Padre logra huir de su hijo y darse varias puñaladas, hasta caer sangrante, de rodillas: El Emilio se le abraza, intentando salvarlo. La Paula, horrorizada, fuerza los hierros de la cancela. Gabriel la llama en su agonía.)³⁸²

Así termina la obra con el lance trágico representado en el suicidio del Padre, quien nunca ha sido tolerado por su hijo. Después de la caída del telón permanece Emilio expresando por medio de narración su amor hacia Paula y su deseo de volver a vivir en su tierra como antes.

Sobre el desarrollo del conflicto dramático en la obra en general, Manuel Pérez opina que: “ El conflicto se articula a base de círculos concéntricos, a partir del núcleo individual de una convivencia imposible padre / hijo, ampliado- a través de una oposición generacional- hasta el

³⁸² Ídem. págs. 59-60.

enfrentamiento irreductible de dos visiones del mundo, dos actitudes ante la vida y ante la concreta realidad histórica del franquismo, transportadas finalmente al ámbito colectivo y nacional.”³⁸³

VI.5. Personajes

Aunque son tres los personajes de *El caraqueño*, texto que fue escrito tras una serie de obras de elevado número de ellos, su autor plantea cuestiones fundamentales de la realidad problemática de España desde su permanente ansia de tolerancia, de pureza y de verdad. Estos personajes hacen las preguntas de siempre, afirma eso Gerardo Velásquez Cueto cuando dice: “¿Qué hacer para salvarnos y salvar a España? ¿Qué parte de culpa tenemos en nuestro propio destino trágico? ¿Quién es el causante de tanta humillación y tanto odio?”³⁸⁴ Estos tres personajes encarnan la vida de cierta clase social durante y después de la Guerra Civil Española. A continuación analizamos cada uno de ellos por separado.

Emilio

Es el protagonista y el eje principal de la obra. Este personaje es un muchacho que se convierte en víctima por la miseria económica de su familia y por la vergüenza de ver a su madre en una situación indeseable en aquella venta. Esos motivos marcan sus rasgos y su comportamiento a

³⁸³ Pérez, Manuel. *El teatro en Alcalá de Henares: recepción y crítica. 1992-1994*. Artículo titulado, *La puesta feliz por un teatro recio. El caraqueño*. Universidad de Alcalá de Henares. 1995. Pág. 73.

³⁸⁴ Martín Recuerda, José. *El teatrillo de Don Ramón. Como las secas cañas del camino*. Plaza y Janes, Bilbao, 1984. Pág. 27. Edición de Gerardo Velásquez Cueto.

lo largo de la pieza, y van causando complejos incontables en él. A los quince años empieza a sentir la humillación, el odio y la explotación:

El Emilio:- Y para meterme, con quince años, de dependiente en una tienda y que me explotaron bien. Lo único que logra el padre del Emilio es meter a su hijo, con quince años, en una tienda de telas, para que se sienta humillado y explotado por los demás. ¡Barriendo la tienda y fregando cristales; ¡Cuántos cristales fregué; ¡ Y cuantas humillaciones pasé mientras fregaba los cristales y veía pasar a mis amigos por la calle; Hasta me tapaba la cara de vergüenza.³⁸⁵

El Emilio:- ¡Jamás; Fui a verla y salté una tapia de la venta. Me ladraban los perros. Me asomé por el agujero de una puerta y por primera vez vi a una mujer desnuda. Ella. Ella, mi madre. ¿Sabe usted, señora lo que es destruir la castidad de un muchacho, viendo el cuerpo desnudo de su madre bailando en lo alto de una mesa? ¡Por eso pago a todas las que puedo en esta tierra para que bailen desnudas; ¡Podrían ser las hijas de aquellos que vieron bailar a mi madre; ¡He vuelto de Caracas para vengarme de todo; ¡Rabio por vengarme y no he de parar hasta que vea a alguna gente sentir humillaciones delante de mí, sentir vergüenza de lo que son: tan pobres y tan ladrones, tan sometidos, tan bajos; ¡No pararé hasta que haya hecho el mayor de los daños;³⁸⁶

³⁸⁵ Ídem, pág. 21.

³⁸⁶ Ídem, pág. 33.

El Emilio:- Primero la golpeó uno, luego otro y otro... Y lograron forzarla, estando yo en sus entrañas. La tiraron al suelo, y primero uno, luego otro, otro... ¿No es así? ³⁸⁷

Todas estas situaciones trágicas crean en este personaje un desequilibrio total y una deshumanización motivada por las ambiciones del dinero. Los malos recuerdos de su vida y los de su madre conducen al muchacho hacia un camino de venganza, odio y desconfianza absoluta. Todos estos factores reunidos han sido el motivo de su vuelta a Granada, “una tierra que fue deshaciéndoles lentamente” ³⁸⁸ Por un lado, su insistencia en recordar actos dolorosos grabados en su memoria le hacen hundirse más en dicha deshumanización pensando en engañar a la gente y obtener el gusto de ver a los demás humillados y despreciados. Por otro, la pobreza en que vivía le hace obsesionarse por lo material representado en el dinero, su gran enfermedad y el primer paso hacia su autodestrucción. Las secuelas negativas de una niñez perdida tuvieron sus consecuencias, que se reflejaron en su propia familia y que figuran en el maltrato a su Padre y la crueldad consigo. Sobre este personaje Aire Vicente en su estudio aludido opina que:

“El personaje central es el Emilio, un emigrante en Caracas, que conserva del recuerdo de su niñez, el desprecio por la miseria económica de su familia y la vergüenza de ver a su madre desnuda en las salas de cabaret. Sabemos, igualmente, que su madre fue violada por el bando militar que se impuso. El Emilio

³⁸⁷ Ídem, pág.58.

³⁸⁸ Manifiesto de *El caraqueño* o la deshumanización de un hombre de España. Por José Martín Recuerda. *Primer Acto*. N° 107. abril 1969. Pág. 34.

regresa a su tierra, decidido a engañar a todas las mujeres españolas, colocándolas en el camino de la prostitución...”³⁸⁹

El Padre

Gabriel es el padre del caraqueño, un empleado que trabaja en una oficina ganando un sueldo humilde. Después de la ida de su hijo y de su mujer a América queda sólo entre las ruinas de la casa. De vez en cuando cae enfermo sin compañía. La soledad y la falta de cariño le daban mucho terror, por eso, conoce a Paula para llenar el vacío de su vida y para lograr el cuidado de una mujer. Su gran anhelo era la vuelta de su hijo Emilio y tener una vida estable junto a él. A pesar de su vida tan trágica sentimos por este personaje una satisfacción extraordinaria, necesita a esta mujer, por los motivos antes mencionados, y esto provoca una postura de defensa hacia ella cuando su hijo le ataca. Sobre este personaje el autor dice en el prólogo de la edición citada lo siguiente:

“Gabriel es el hombre que se resigna, que acepta una tradición, que es feliz en su inmovilismo, que apenas admite el progreso. Su actitud de vencido, intenta justificarla a cada paso. Es quizá el tipo más equilibrado y también más humanizado de la obra, viviendo feliz en su servidumbre.”³⁹⁰

Esto es cierto, porque si seguimos el comportamiento de este personaje, por un lado, con Paula que nunca le ha querido, que sólo

³⁸⁹ Vicente, Aire. *El judío en el teatro español contemporáneo*. Ediciones Pliegos, Madrid, 1991. Pág. 139.

³⁹⁰ Martín Recuerda, José. *El caraqueño*. Edición Escelicer. Opus cit. Pág. 7.

quería aprovecharse de él a su manera recibiendo sus regalos etc..., y por otro, el ataque continuó por el hijo echando la culpa de esta tragedia al padre, descubrimos que éste siempre intenta contener a los dos justificando su postura hacia cada uno de ellos. Al final se agota su paciencia por sentirse el culpable de la ruina de toda la familia. La única salida para él es el suicidio tras varias puñaladas de una navaja.

Paula

Es el único personaje femenino que tiene presencia en el escenario. Como hemos mencionado es una mujer madrileña, ha tenido muchas relaciones sentimentales por eso siente un cierto orgullo delante de Emilio que siempre la menosprecia. El objetivo de dichas relaciones es conseguir el máximo provecho económico de todos los hombres que conoce. La pobreza y la miseria le conducen a trasladarse a Granada para ejercer su profesión como bailadora. Allí es donde conoce a Gabriel a quien hace compañía. La necesidad del dinero de esta mujer es lo que marca su personalidad a lo largo de la obra. Dicha necesidad le conduce al robo y al engaño de la gente. Demuestra eso su relación primero con el Padre y luego, con el hijo confesándole que ella nunca ha querido a nadie y solamente quería sacar el dinero que pueda de todos los que ha conocido.

A pesar de su mala fama, el desprecio y la humillación que Emilio le dirige a ella, siempre intenta tener el respeto, el trato y la cortesía que debe tener una mujer normal. Esto se observa particularmente en su diálogo con éste. Demuestra esto su respuesta siguiente:

La Paula:- Déjeme pasar. Soy una mujer y tengo que llegar a la mesa antes de que tú llegues.³⁹¹

Aparte de su deshumanización causada por el embrutecimiento del dinero, vemos en ella cualidades contrarias, como por ejemplo, las frases que dirige a Emilio en alguna ocasión diciendo: “No se salva a nadie con el dinero. Nos salvaremos en nuestro país luchando.”³⁹² Estos valores se contradicen con lo que este personaje encarna y representa en esta pieza. De todas maneras es un personaje enigmático, su drama empieza con Emilio cuando termina la obra después del suicidio del Padre.

VI.6. Espacio y tiempo

La acción transcurre en una escena simple escena. Observamos que el espacio escénico se ajusta a las necesidades del desarrollo del tema principal. Todos los objetos presentes y los personajes están vinculados al mundo granadino. La música como elemento permanente en las obras de Martín Recuerda también está presente en *El caraqueño*.

Por lo que concierne al tiempo, algunos datos vinculan la acción con el tiempo presente, como tratamiento del tema de la emigración. La obra esta escrita en época actual, en los años sesenta. No obstante observamos que el autor hace alusión a la guerra civil. De todas formas podemos intuir que los hechos se ajustan perfectamente a las realidades políticas, sociales y económicas de España de los años sesenta.

³⁹¹ Ídem, pág. 43.

³⁹² Ídem, pág. 60.

VI.7. Elementos trágicos en *El caraqueño*:

Huida y emigración

Son también elementos destacados en el teatro de Martín Recuerda. Dado que el momento histórico que España atravesó durante la Guerra Civil Española y los siguientes años, sometidos a un régimen dictatorial estricto, muchos fueron los que se vieron obligados a huir de su tierra natal.

En *El caraqueño* el autor pone de manifiesto, con crudeza, la realidad que imperaba en estos años. Una familia como tantas otras, hundida en la pobreza, víctima de los abusos de un régimen autoritario y carente de valores, que irrumpía en la vida de los más débiles, hasta el punto de deshacer con crueldad los principios más básicos de la dignidad humana, sin más recursos que sus propios manos, después de ser vejados y humillados hasta las últimas consecuencias, después de haber sufrido el desprecio de sus paisanos y verse abocados a lo más servil e indigno en que puede caer una persona, deciden viajar lejos de su tierra con el fin de dar un sentido a su existencia. Esto les lleva a cruzar el océano en busca del paraíso soñado, donde todo va a ser grato y donde lo que se encuentra no es otra cosa que la propia historia familiar arruinada, destrozada por su condición de pobre y miserable, donde lo único nuevo que surge es un cúmulo de venganzas y odio.

Tanto *El caraqueño* como *Carteles rotos* encarnan profundamente lo que acabamos de mencionar. Aunque los motivos de la huida y

emigración en las dos obras no son iguales, el fin es único, liberarse yéndose a otros lugares.

VII. ESTUDIO DE *CARTELES ROTOS* (1982)

VII.1. Introducción:

Carteles rotos escrita en 1983, se considera hoy un testimonio de la historia de España durante los años ochenta. Es la segunda obra de este tipo después de *Caballos desbocaos* (1978) más tarde, *La Torotski* (1984) y, por último, *La Torotski va a las Indias* (1987). Dichas obras tratan temas sociales, culturales, políticos y económicos nacidos durante la *transición democrática*. En definitiva, *Carteles rotos* “ proyecta ese desconcierto de la actualidad de la sociedad post-franquista – sociedad que se ve azotada por las huelgas, el crimen, la invasión de los árabes, la inmortalidad, y un deplorable sistema económico y político.”³⁹³

El primer título de este drama fue *Como desbandada de pájaros ciegos* y luego *La familia del general Borja*, entonces, la acción tenía lugar en un chalet de Puerta de Hierro en Madrid. Después se llamó *Huracán* con subtítulo: *Los pájaros lloran al amanecer*.³⁹⁴ En 1982 se celebraron las elecciones que dieron la victoria a los socialistas, tras las cuales sucedieron cambios radicales en la sociedad española, que llevaron al autor a plantearse una redacción nueva de su obra. En 1983, José Martín Recuerda escribe la última versión con su título actual, cuyo subtítulo es *Crónica de la España de los años ochenta*. En 1993 la obra se publicó en Nueva York bajo el título *The theatre of José Martín Recuerda, spanish dramatist: Dramas of Franco and post-Franco*. En

³⁹³ Martín Recuerda, José. *Carteles rotos. Amadís de Gaula*. Edición de Sixto E. Torres. Ediciones Universal, Miami, Florida, 1995. Pág. 23.

³⁹⁴ Entrevista con el autor en su residencia en Motril. Granada. Marzo 2000.

1995 salió una versión completa por Ediciones Universal en Miami y otra en Granada por la Editorial Ubago.

Ángel Cobo relaciona esta obra con otra titulada *Los átridas* (1951), destacando las metáforas que existen entre ambas, comenta:

“ *Los átridas*, o la historia de la disolución de una familia, en la que se refleja la tristeza, pobreza, depresión, odios callados que quedan en la sociedad después de una guerra: era la metáfora de la España que perdió la guerra. [...] Carteles rotos, en la que el eje conductor, temático, es otra familia y su disolución; pero, en este caso, una familia que ganó la guerra, quedó inmóvil en sus privilegios, y el tiempo le ha traído la derrota: metáfora de la España de la transición democrática.”³⁹⁵

VII.2. Resumen del argumento:

El general Borja, uno de los antiguos partidarios de Franco durante la dictadura, decide ir, con su familia, a la costa sureña de España donde tiene su viejo palacio. Allí les reciben, limpiando, Amparo y Rosario la “Mitinera”, las dos sirvientas de la familia. Él expone la venta de dicho palacio a favor de sus hijos para encontrarles una solución a los problemas que padecen en los años ochenta o, mejor dicho, durante el periodo de la transición. Con él, está su mujer, Cati, que trabaja de bailarina en los barcos huyendo de la pobreza y la visión negativa por

³⁹⁵ Martín Recuerda, José. *Amadís de Gaula. Carteles rotos*. Edición de Ángel Cobo. Editorial de Antonio Ubago. Granada. 1995. Pág. 21.

parte de la sociedad hacia ella. Paco, Lola y Luis son el fruto de este matrimonio. El primero es el mayor, licenciado en Ciencias Físicas por la Universidad de Madrid, emigró a Estados Unidos para encontrar salida a su carrera; Allí tuvo muchos problemas y, al final, llegó a ser un famoso profesor, con la ayuda de su esposa Patricia, quien le daba todo lo que le faltaba.

Lola es licenciada de Medicina por dicha universidad y por falta de medios de vida, tiene que abortar el hijo que esperaba de su compañero de estudios, su primer amor. Después de este fracaso, se dedica a ayudar a otras amigas y compañeras en la misma situación. Luis es abogado y trabaja con un amigo de su padre. Esta oportunidad de trabajo es la única salida que ve en su vida, pasando a formar parte de una turbia facción derechista.

Con la llegada de todos los componentes de la casa y tras esta reunión familiar, se plantea el pasado doloroso, la desunión y el desamparo, los crímenes del padre y los malos recuerdos de la madre, y la tragedia que cada uno de los hijos vivía. Al final, los hijos rechazan la oferta de la venta de sus partes de la herencia, porque creen que el dinero que van a cobrar es dinero sucio heredado por criminales como el padre. Paco se decide a volver al mismo lugar en el que estaba, y con él, su esposa Patricia. Lola y Luis salen del palacio pensando en no regresar nunca. El general Borja y Cati se quedan solos entre las ruinas de su palacio, perdiendo su familia para siempre.

VII.3. Estructura formal

La obra está dividida en dos partes, según la edición de Sixto E. Torres publicada por ediciones Universal, en 1995, como la mayor parte de su producción dramática de los últimos quince años. Las situaciones que componen la primera parte son las siguientes:

Primera parte:

Situación 1: (Págs. 52-56)

Mientras La Amparo y Rosario “La Mitinera” quitan los carteles pegados en el palacio y limpian el mismo, hablan de cambios sociales, políticos y económicos.

Situación 2: (Págs. 56-59)

Las dos mujeres espían desde la ventana el coche de la princesa mora. Rosario “La Mitinera” quiere bajar para pelear con el hombre que acompaña a dicha princesa.

Situación 3: (Págs. 59-62)

Volviendo a limpiar otra vez, entran Cati, Luis, Borja y Lola, tensos, asombrados de ver el palacio en mal estado y los cuadros de Franco apuñalados.

Situación 4: (Págs. 62-67)

La Amparo y Rosario “La Mitinera” recogen las maletas. Borja, Luis y Lola salen a bañarse. Cati se queda con las sirvientas hablando de sus recuerdos.

Situación 5: (Págs. 67- 71)

Entra Antoñico herido pidiendo agua y anunciando que la policía se había llevado a su hermano Paulico. Por eso él intenta buscarlo y le golpean por todo el cuerpo.

Situación 6: (Págs. 71-74)

Lola ofrece su servicio como médico, pero Antoñico se niega. El diálogo se convierte en pelea entre Luis y Lola por eso intervienen la madre y el padre.

Situación 7: (Págs. 74-79)

Entran contentos Paco y Patricia abrazando a toda la familia. Paco, orgulloso, declara que ocupa el cargo de un profesor famoso en Estados Unidos y empieza a criticar la situación en España.

Segunda Parte:

Las situaciones que forman los hechos principales en la segunda parte son como sigue:

Situación 1: (Págs. 80-89)

Paco hace comparación entre Estados Unidos y España. Luis y Lola intentan deformar la imagen de Paco como respuesta a su crítica dirigida a ellos y a la vida en España en general.

Situación 2: (Págs. 85-86)

Luis empieza a reprochar a su padre destacando las situaciones débiles de su vida e incluyendo su método de educación para todos sus hijos.

Situación 3: (Págs. 86-88)

Cati se preocupa por La Amparo, que sale detrás de su hijo Anotñico y su marido, que sale corriendo después de Luis. Paco declara que el motivo de su llegada a España es simplemente recibir su parte en la herencia del palacio.

Situación 4: (Págs. 88-90)

Aparece Rosario herida, rechazando la intervención médica de Lola. Paco y su madre intercambian los ataques. Al mismo tiempo él muestra su desprecio a Patricia su esposa.

Situación 5: (Págs. 91-92)

Rosario anuncia que los del cuartelillo arrastraron y cogieron a La Amparo del pelo después de haberla insultado los del ayuntamiento.

Situación 6: (Págs. 92-94)

Entra Borja declarando que Luis no va volver y manda a Rosario “La Mitinera” que lleve las armas y el maletín de médico de Lola en su barco, para tirarlos al fondo del mar.

Situación 7: (Págs. 95-99)

Tras una pelea con el padre Borja, Lola cuenta con detalle sus tragedias, confiesa su fracaso en la carrera que ha seguido, y rechaza su parte en la herencia del palacio. Al final salen Lola, Paco, Patricia y Rosario, solámente quedan Borja y Cati.

Situación 8: (Págs. 99-103)

Mientras Antoñico barre de nuevo en la playa, Lola insiste en hablar y dialogar con él. Quiere contar lo que ella no puede decir a otra persona. Termina la obra.

VII.4. Conflicto y progresión dramática

Martín Recuerda sitúa la acción de la primera en un palacio antiguo rodeado por plantaciones en la costa sureña de España. Nos describe el palacio detalladamente, por ejemplo la sala baja en la que tendrá lugar la acción principal hay ventanas que tienen postigos carcomidos, agujereados con barras de hierro. A través de estas ventanas se ven las plantaciones de caña de azúcar. Además, pone delante del espectador los recuerdos de un pasado doloroso como son los cuadros que muestran a las tropas del general Franco en la toma de Madrid, cadáveres ensangrentados, caballos desbocados, guardias civiles, etc... y otros cuadros “apuñalados” para destacar el espíritu franquista que dominó durante un tiempo determinado el país.

Todo el palacio se asemeja a unas ruinas por descuido de la familia, el yodo de las aguas del mar y los vientos huracanados de levante.

También se observan carteles electorales pegados en las ventanas y las columnas de la puerta del palacio. El pueblo está en fiestas, por eso se oye música extraña, “rock” todo el día. Todas estas acotaciones tienen su significado siempre. Detrás de la imaginación del escritor, existe una visión profunda del ambiente y la sociedad que crea en su obra dramática.

Con el diálogo de Rosario y La Amparo, que limpian y barren el palacio para recibir a la familia Borja, empieza la acción dramática dando idea de lo que es la Andalucía de aquel entonces. Por una parte hablan de los robos, la violencia, la indiferencia de la gente y la miseria que padece dicha comunidad. Por otra, critican a los árabes que vienen a comprar casas y mansiones, y los ven como traficantes de drogas, petróleo y armas. Quizás, el autor querrá hacer alusión a la visión del árabe por parte de los andaluces, calificándoles como “moros.” Hablando de la princesa mora, La Amparo y Rosario dicen:

Rosario “La Mitinera”:- Dineros es lo que nos hace falta.

La Amparo:- Pues vete a trabajar con la princesa mora, ésa que dicen que ha venido de la Arabia Saudí y ha comprado el palacio de lo alto del monte. Ésa que dicen que trafica con petróleo y con armas. Y también con drogas.

Rosario “La Mitinera”:- (Hecha una furia.) ¿Ésa? Ésa es una ladrona. Ni es princesa ni es nada. Lleva dos años sin pagar a las cuarenta mujeres del pueblo que la sirven, ¿o es que te haces la tonta?³⁹⁶

³⁹⁶ Martín Recuerda, José. *Carteles rotos. Amadís de Gaula*. Ediciones Universal. Miami. Florida. 1995. Pág.53.

De todas formas la personificación de los ricos árabes en Marbella es uno de los aspectos que surgieron en un momento concreto durante dicha transición en España. Sobre los carteles electorales pegados en todos los sitios, tienen su curiosa conversación cuando hablan de uno de los candidatos diciendo con ironía lo siguiente:

Rosario “La Mitinera”:- (Guardando un rencor.) Pues aquí. Aquí. (Sacudiendo el polvo con mucha furia.) Si lo estoy viendo: nos llegaremos a matar por las calles. Quita carteles que no servirán para nada: pronto pondrán otros. Y otros. Y otros. Toda leche queriendo mandar. Hasta Paco el de la Corrala, que siempre fue un puñetero albañil, que ni sabe leer ni escribir, quiere también el mando, y les da coba a los moros y a los del Ayuntamiento.³⁹⁷

Sigue el desarrollo de la acción dramática entre dichos personajes con este tono tan crítico hacia los políticos, la Guerra Civil que dejó sus secuelas inolvidables y los cambios sociales que vienen a veces, con sus numerosos aspectos negativos afectando a la sociedad. Este ritmo de conversación nos da una idea completa sobre lo que es la vida del ser andaluz perdido entre la explotación, el paro, la pobreza, los escalofríos de pensar en mañana, etc... Aparte de eso, el autor utiliza estos personajes por medio de narración para presentar a los demás que forman la familia de Borja, que es el eje principal de esta tragedia y para que el espectador

³⁹⁷ Ídem, pág. 54.

tenga una idea del carácter de ellos, a modo de introducción, antes de verlos en el escenario.

Más tarde, entra la familia del general Borja. La madre, doña Catalina, Lola, la hija, y Luis, el hijo menor. Todos miran el palacio asombrados de encontrarse en el mismo después de pasar tanto tiempo. El diálogo empieza con un nivel bajo de energía dramática como es propio del inicio de una obra teatral. A Borja le han llamado la atención los golpes y las puñaladas de los cuadros de Franco. Mientras hablan, la música de rock interrumpe la conversación y se eleva la tensión dramática. Cada uno de dichos personajes siente que la música le persigue.

De repente, la acción comienza a tomar un ritmo alegre y muy rápido cuando el general Borja habla con las dos sirvientas, la Rosario la Mitinera y la Amparo, y Lola, se seca las lágrimas compartiendo la conversación. Pero la música vuelve a causar el mismo efecto y Luis siente de nuevo esa pesadilla. Por eso, sale el padre con el hijo a bañarse intentando alejarle de estas molestias y, con ellos, Lola. En el escenario, quedan tres personajes: La Amparo, Rosario la “Mitinera” y Cati, la madre. Ésta aprovecha la salida de su familia para contar sus glorias, sus dolores y sufrimientos. Las dos mujeres le están escuchando con cariño y atención para satisfacer su necesidad de hablar sobre su pasado.

Después de esta escena serena y tranquila, suenan golpes violentos y fuertes en el portón del palacio, éstos suben el indicador de la tensión dramática. Aparece Antoñico, el basurero, hijo de la Amparo, en el

escenario con las manos atadas y chorreando sangre por las sienes y las manos. Los pantalones hechos trizas y él asustado. Mientras Cati y Rosario la Mitinera cierran el portón, la Amparo está tendiendo a su hijo en el suelo.

Ahora bien, la reacción de cada una de estas tres mujeres varía de una a otra. Como es natural, Cati quiere llamar a una ambulancia, pero la Amparo tiene muchísimo miedo porque cree que los de la ambulancia del pueblo podrían asesinarlo. En este caso, ella misma prefiere curarle y quitarle las espinas del cuerpo, viendo y sintiendo el dolor de su hijo en vez de llevarle al hospital. Esa insistencia y resistencia por parte de la Amparo nos recuerda a la Madre de *La llanura* que se regocijaba en el dolor buscando todos los días el cadáver de su marido. Pero, ¿Por qué Antónico viene de esta forma? Nos responde el segmento siguiente:

El Antónico: - Fui solo a la playa ...

La Amparo: - ¿Y qué? ¡Y qué más?

El Antónico: - Tú sabes, madre, que yo sé bien el por qué del concurso rockero ... Son los del Ayuntamiento los que lo organizan para tener méritos ... No quise ir y fui porque estaba allí Paulico. Alguien me dijo: “ Lo han llevado con muy malas ideas.” Escondiéndome fui ... (*No quiere seguir hablando. Es como si se avergonzara, como si tuviera tortura de conciencia.*)

La Amparo: - Pero sigue, ¿y qué más?

El Antónico: - Casi no lo conocía cuando le miré los ojos. Me lo quise llevar a tirones. De pronto, la gente empezó a huir. La policía tiró unas bombas de gases. Vi entonces que pisoteaban y

apaleaban a mi hermano, mientras él decía: “ Éste no es el camino de Blas Infante.” “En la escuela me enseñaron muy bien que Blas Infante quería una Andalucía libre y no unos andaluces como nosotros manejados por políticos ladrones.”
(*No quiere seguir hablando.*)

La Amparo:- (*Empuñándolo.*) ¿Y donde está Paulico?

El Antoñico:- Ni lo sé. Lo busqué entre muchas personas. Sólo oía sus quejidos. No sé si estará vivo o muerto. (*En reacción desesperada y rabiosa.*) No lo sé. Buscándolo, me golpearon y golpeé. Entre todos me ataron las manos. Golpearon todo mi cuerpo.³⁹⁸

Tras esta tensión, la acción dramática llega a su punto culminante con la salida de la Amparo en busca de Paulico y con la llegada de Borja, Luis y Lola. Antoñico grita para impedir la salida de su madre temiendo lo peor. Rosario la Mitinera intenta detener a Amparo pero no puede. Lola, la chica fracasada encuentra el momento propicio para ejercer su profesión médica de forma legal y con honradez, deseando demostrar su responsabilidad como médico hacia el paciente Antoñico. Luis interviene intentando expresar su angustia, dirigiéndole palabras fuertes con mucha violencia a su hermana Luisa. El padre, Borja, y la madre, Cati, no saben controlar esta situación por la descomposición familiar que padecen. El escenario se convierte en foco de lucha entre todos los personajes. Cada uno de ellos quiere mostrar su tragedia y su profundo sufrimiento.

³⁹⁸ Ídem, pág. 71.

La llegada de Paco, el hijo mayor del general Borja, y su esposa Patricia termina este segmento. De nuevo, la relajación impregna el escenario, la tensión dramática baja y la familia recibe a Paco contenta. A pesar de la alegría de haber recibido a Patricia por primera vez, cada personaje continúa inmerso en sus propios conflictos intentando proyectarlos hacia el exterior a través del dialogo dramático. Rosario está muy inquieta por Antoñico el herido y Paulico el desaparecido. A Paco le interesa sólo hablar de su vida en Estados Unidos y sus glorias como profesor famoso. Quiere demostrar a toda la familia su éxito fuera de España criticando el sistema educativo de dicho país. Mientras él habla se oyen ruidos violentos. Cada uno de los personajes intenta contener sus nervios pero el clima escénico esta cargado de tensión. Rosario, por ejemplo, no puede soportar más la ausencia de Amparo que ha salido para buscar a Paulico. Luis intenta salir con ella llevando una pistola pero Borja se lo impide con fuerza. Así termina esta parte y la música inunda todo con más fuerza cayendo el telón.

La acción de la segunda parte tiene lugar en el mismo palacio. En el escenario se ve a todos los miembros de dicha familia. Cada uno de ellos absorbo en su propia tragedia. Paco habla con ironía sobre la vida en España debido, en primer lugar, a la descomposición familiar y, en segundo lugar, al éxito que tuvo en Estados Unidos con sus investigaciones. Lola interviene con mucha rabia interrumpiendo lo que dice su hermano Paco, y llama la atención sobre los sufrimientos que viven los demás. Después de esta conversación tan tranquila entre los componentes de dicha familia, Luis lanza su ataque, primero, hacia Paco. Quiere, por envidia, dar la sensación de que todo lo que cuenta es mentira,

y luego hacia su padre, el general Borja, recordándole los crímenes de la guerra. La acción dramática va subiendo, el hijo mayor no resiste la situación y empieza a recoger sus libros pensando en su regreso a Estados Unidos. La guerra estalla entre Luis y Borja, y desaparece el silencio. Nos lo demuestra la siguiente intervención:

Luis: - (*Se va hacia el rincón*) Que equivocación tan grande: haber hecho caso del general Borja. El que nos ha hecho reunirnos aquí a todos, sabiendo muy bien quienes somos cada uno. El general que siempre dice que hay que aceptar la vida tal como haya tocado vivirla. Qué fuerzas tuvo siempre. Cómo empuñaba bayonetas y tiraba de cañones. Cómo firmaba sentencias de muerte: por eso, general ni hablabas cuando venías a casa. Todos tus hijos lo sabíamos. No nos dabas consuelo. Creímos refugiarnos en la universidad, pero, ay Dios, cómo nos engañaron a todos.

Borja: - Te he dicho que te vayas de aquí, Luis.

Luis: - No antes sin decirte lo que quiero: llevas dentro la sangre asesina del abuelo, dueño de esta casa y estas plantaciones, robadas a otros. ¿Cómo quieres que saliera tu hijo Luis? Llevo vuestra herencia en la sangre. No has sabido hacerme redimir, sino callar, ¡callar siempre! Y ahora quieres convencernos de que aceptas la vida como es, porque vives en la derrota de todos los militares como tú; militares que no se atreven a la rebelión porque fracasarían. Tu callar y tu silencio

es algo que no puedo olvidar. ¡Maldito sea cuando vine a esta casa con vosotros!³⁹⁹

La acción se desarrolla con más energía dramática porque el padre resiste sin ninguna defensa, no sabe qué decir por el mucho mal que hizo. El hijo le trata sin respeto y comienza a contar sus culpas. La tensión sube con la salida de los dos con armas. Desde fuera, se oyen sirenas de ambulancias, tiroteos y la voz de Amparo llamando a Paulico. Pero Paco le detiene y sigue hablando con Lola. Mientras hablan, entra Rosario la Mitinera herida con el vestido hecho jirones. Todos le reciben con atención queriendo curarle y, ante Lola, surge la segunda oportunidad para atender a un herido pero, ésta la rechaza sintiéndose despreciada una vez más. Los nervios se desatan y Paco confiesa ante todos que no quiere ver a nadie de su familia.

Después de estos choques, Rosario intenta contar las luchas que suceden fuera del escenario, entre padre e hijo, entre Amparo que gritaba diciendo “Viva Andalucía libre” y que preguntaba por su hijo, y los del Ayuntamiento. Borja aparece con el arma que tenía Luis, su cuerpo lleno de sudor y su ropa hecha trizas diciendo que éste no volverá. El general ordena a Rosario que lleve las armas y el maletín de Lola a su barco para tirarlos al fondo del mar, y la madre llora profundamente por la ausencia de su hijo.

Ahora bien, la hija interviene reprochando al padre todo lo que hizo a toda la familia. En un monólogo, ella cuenta su historia dolorosa y

³⁹⁹ Ídem, pág. 84.

sus sufrimientos como víctima delante del general. Éste intenta remediar los errores que ha cometido proponiendo la venta del palacio para dar a cada uno de sus hijos su parte pero ellos rechazan todo lo que se les ofrece. Los gritos impregnan la escena, todos contra el padre, la pareja que venía de Estados Unidos decide volver y la música va inundando la casa como una amenaza. Al final, el general Borja no puede contener los nervios expresando su profunda angustia después de haber intentado aportar soluciones a la tragedia que ha motivado. Su respuesta y reacción son como sigue:

Borja:- ¡Iros! ¡Iros de una vez! ¡Dejadme solo! ¡Fuera, Rosario! ¡Fuera, Cati! ¡Sabré vivir entre estas paredes, con los míos, con mis muertos! ¡Quise darles un remedio a todos y lo han despreciado! ¡Quizá lleven razón! ¡No he sabido ser padre! ¡Salid, salid, que no quiero ver a nadie! (*A ellas.*) ¡Coged el baúl de los ángeles y llevároslo aquí! ¡Ni creí nunca en ti ni en los hijos que me diste! ¡Fuera todos! ¡Quiero quedarme solo como un muerto más en la casa de los Borja! ¡Y cierro las ventanas! (*Lo hace. Coge una maroma y da latigazos al piano y al baúl.*) ¡He dicho que fuera todos! ¡Lo que yo haga desde ahora se quedará en mí! ¡Pero ya no tengo conciencia que me remuerda, ni lágrimas para llorar! (*Señalando un cuadro*) ¡Que orgullo: tirando de un cañón por las calles dislocadas de aquel Madrid hambriento y desconcertado! ¡El Madrid que sigo viendo! (*Intentando abrazar el cuadro*) ¡Yo sólo con vosotros, sin pensar en que fracasaré nunca, sigo esperando! ¡Esperando a

que la calle de Bailén sea otro hervidero de sangre humana!
(*Gritando.*) ¡Cerrad la puerta de una vez! ⁴⁰⁰

Borja sigue gritando e intentando echar a todos fuera de casa. Cati sale acariciando la ropa que tiene en su baúl. Queda sólo el padre chillando y desaparece la luz. Oscuro.

La acción ahora tiene lugar fuera del palacio. Hay carteles rotos por todas partes, cascos de botellas y trozos de ropa. Antoñico aparece barriendo hacia el publico, Lola llevando su maleta mientras mira fijamente hacia el cielo. Empieza el diálogo entre ambos. La chica le comunica que está esperando el autobús y él sigue barriendo. No le importa escucharla porque lo único que quiere hacer es terminar su trabajo antes de que venga la gente a bañarse, temiendo que de los del Ayuntamiento le despidan. Ella intenta acercarse a él para saber por qué había rechazado sus manos cuando quería curarle. Al final responde diciéndole:

El Antoñico:- (*Se hinca de rodillas y, con la cabeza inclinada, dice:*) Mis manos no se las daré nunca, porque sería traicionar a muchos que saben lo que sus manos hicieron. No me haga usted hablar, señorita.

Lola:- Antoñico, por Dios, sin tus manos en las mías, no podré hacerte la confesión.

El Antoñico:- No quiero saber nada de nadie. Estoy acostumbrado a huir de todos. Me golpearon mucho. Me quieren quitar el trabajo y lo único que me llena es sentarme en

⁴⁰⁰ Ídem, pág. 98.

una piedra de la playa y mirar al mar y al cielo, después de haber visto muy limpio el pueblo.⁴⁰¹

Tras este diálogo, Lola le cuenta la historia de su aborto, su situación de desempleada, su viaje a Londres, su vuelta a España y todas sus angustias. Mientras ella habla, sigue llorando y Antoñico intenta calmarla con mucha piedad pero no puede. El muchacho continúa barriendo los carteles rotos de políticos y rockeros y Lola llora diciendo: *Adiós, mi único amigo. Gracias por tu caridad. Adiós. Adiós. No te olvidaré nunca*, mientras el telón va cayendo.⁴⁰²

VII. 5. Personajes

Los personajes de *Carteles rotos* son consecuencia y resultado de un pasado doloroso que empieza con la victoria de Franco en la Guerra Civil. La influencia de este pasado es el único presente que pueden vivir dichos personajes según insinúa el autor en su obra. Cada uno de ellos es símbolo de una situación social dada. También ellos marcan las huellas del periodo de transición, de los cambios de valores sociales y de la problemática social en general. A continuación, vamos a analizar cada personaje por separado.

Borja

Como queda dicho fue un general del ejército de Franco durante un tiempo determinado, es el personaje principal, o mejor dicho es la

⁴⁰¹ Ídem, pág. 101.

⁴⁰² Ídem, pág. 103.

columna vertebral del contenido de la obra. Su historia es la piedra angular de la estructura del drama y el hilo conductor de los movimientos y las acciones de los demás personajes. Su figura es la de un criminal que comete incontables crímenes a lo largo de muchos años. Después del fracaso de los ideales por los que él luchó honestamente, la nueva situación política le impone remediar y subsanar sus errores. Tenía que despertar y sacrificarse para poder alcanzar su objetivo. Ha de conseguir una solución, una salida a la precaria situación económica de la familia y, sobre todo, de sus hijos. Esta salida fue el renunciar al pasado vivido durante mucho tiempo por él y por muchos militares durante el franquismo, simbolizado en el viejo palacio, para salvar a su familia.

Después de un largo silencio, por supuesto, impuesto por él, sus hijos se atreven a reprocharle sus errores y a tratarle sin respeto debido al desamparo y la descomposición familiar, que son dos elementos capaces de sobrepasar este límite entre padres e hijos. A pesar de todo, le vemos en muchas ocasiones intentando traer la alegría a la familia pero, desafortunadamente, esta alegría era una alegría fugaz. Además, no tuvo fuerzas para defenderse a la hora del ataque por parte de los miembros de esta célula familiar. El rechazo absoluto a la venta del palacio por los hijos demuestra su fracaso para hallar salidas y sustituir el presente por el pasado como remedio al rencor de cada uno de ellos. Sobre dicho rechazo el autor opina que “ el general Borja convierte el rechazamiento en impotencia al no poder remediar los problemas que acechan a los miembros de la familia. Al no ver salida, permanece sentado en una

ventana rota en postura reflectiva como el Abuelo en *El tragaluz* de Buero Vallejo.”⁴⁰³

Fijamos su aspecto cuando llega con su familia al palacio contento y alegre, yendo con su hijo Luis a la playa para alejarle de la pesadilla de la música y hablando con mucha ilusión con sus hijos y las dos sirvientas. Nos da la impresión de que él no sólo ofrece lo material, representado en la venta del palacio, sino también lo espiritual argumentado en sus mencionados intentos de reconciliarse con su familia. Tenía muchos deseos de obtener una solución definitiva para sus hijos, pero sus culpas y crímenes eran recuerdos imperdonables para ellos. Finalmente queda sólo, encerrado dentro de su propia solución. Ésta se convierte en el único lugar donde puede vivir Borja el resto de su vida, en un periodo de transición.

Catalina (Cati)

Es hija de padres pobres, de un republicano al que mataron en la guerra por sus ideas. Su belleza y simpatía han sido motivo del enamoramiento del general Borja. Termina esta historia con el matrimonio de los dos. Ahora, es la esposa del general Borja y madre de los tres hijos que han sido fruto de dicho matrimonio. Esta mujer tiene cierta sensibilidad artística, aparte de su carácter como soñadora. Deja su pueblo sin despedirse de nadie de los suyos. Por falta de medios económicos trabaja de bailarina en los barcos para ganarse la vida. Por tanto, comparto la opinión de que este personaje “pertenece a la estirpe

⁴⁰³ Martín Recuerda, José. *Amadís de Gaula. Carteles rotos*. Ediciones Universal. Opus cit. Pág. 25.

de personajes populares andaluces del teatro de Martín Recuerda; personajes que sueñan con salir de la pobreza yéndose a otras tierras para triunfar, y que su sueño queda casi siempre truncado por una cruel realidad y una sensibilidad afectiva que los ata a sus raíces.”⁴⁰⁴

Los recuerdos de la juventud de esta mujer no están en el antiguo palacio, sino en un viejo baúl donde guarda los vestidos que vieron el amanecer de sus aficiones artísticas y donde están las cartas que registran gran parte de su historia. A pesar del cariño y el amor que siente Cati por su marido y sus hijos, observamos cierta frustración, que no tiene nada que ver con las circunstancias políticas y sociales, sino una frustración, que ha comenzado cuando tuvo que renunciar a sus sueños artísticos y tuvo que dedicarse a cubrir las apariencias, intentando cambiar la visión hacia ella por parte de la sociedad. Pero cuando vuelve al palacio con su familia, ya no hay lugar para las apariencias y las relaciones de ella con su marido. Después de la decisión definitiva de los hijos de abandonar el palacio y rechazar la venta, no tuvo otra salida más que quedarse obligatoriamente con Borja. A continuación vamos a ver la última declaración de Cati al respecto. “ Y seamos como seamos, estaré contigo hasta que tú cierres mis ojos o yo los tuyos. ¡Casa de los Borja! (*Va otra vez a una ventana.*) ¡Plantaciones doradas! ¡Mar mío! ¿Por qué he tenido que volver aquí? [...] Y ahora, que desamparo: todo se me fue ... hasta tú, Borja, acabas de irte para siempre.”⁴⁰⁵

⁴⁰⁴ Martín Recuerda, José. *Amadís de Gaula. Carteles rotos*. Edición de Ángel Cobo. Opus cit. Pág. 24.

⁴⁰⁵ Martín Recuerda, José. *Carteles rotos. Amadís de Gaula*. Opus cit. Pág. 93.

Paco

Es el hijo mayor del general Borja. Termina su carrera de Ciencias Físicas y se va a Estados Unidos para ver si puede abrirse camino, cosa que no había podido realizar en su país. Este personaje se parece a Emilio en *El caraqueño* (1968) que también se siente víctima dentro de su propio país y decide emigrar y hacer todo lo que pueda para triunfar, temiendo el fracaso, y sintiendo rencor por su país, que no le ha ofrecido un digno medio de vida. Ángel Cobo opina que Paco “pertenece a la estirpe de personajes emigrantes en el teatro de Martín Recuerda”⁴⁰⁶. En sus momentos más duros en el extranjero, encuentra ayuda en una joven negra llamada Patricia, con la que se casa. Por tanto, creo que el personaje de Paco tiene su continuación, con pocas diferencias, en Ignacio en *La deuda* del mismo autor (1988). También viaja a Estados Unidos, se casa con Janet, quien le ofrece su apoyo y colaboración en sus momentos más difíciles y duros en dicho país. Aunque la chica era negra, Ignacio mantiene una relación sensible y sin racismo, al contrario que Paco con Patricia.

Su vuelta a España ha tenido lugar tras una llamada de su padre para recoger la parte que le corresponde en la supuesta venta del palacio. No pensaba en regresar por otra cosa, como para ver a su familia, etc... Esto demuestra que la descomposición familiar es evidente y al enfrentarse nuevamente con los suyos, en un momento en que la miseria y las hipocresías dominan en una patria, decide volver con su mujer a

⁴⁰⁶ Ídem, pág. 25.

Estados Unidos, en donde es extranjero y el dolor será menor. De todos modos, la situación de Paco nos enseña cómo era la juventud de aquel entonces, fracasada, perdida y desesperada. También nos demuestra que el embrutecerse por el deseo de triunfo en una sociedad cruel como es la norteamericana, es mejor que quedarse en su propia sociedad. Así, él está condenado a abandonar su tierra y su familia. En definitiva, es un joven frustrado por circunstancias sociales y políticas de un cambio de régimen que atañe a su familia.

Lola

Es una joven que acaba de terminar su carrera de Medicina pero, como muchos universitarios en su situación, es una víctima más en la larga lista de paro debido a la política universitaria. Antes de terminar sus estudios, tiene una relación amorosa con un compañero de carrera y concibe un hijo con la ilusión y esperanza juvenil. Pero ha de abortar por falta de medios de subsistencia. Después, ayudará a abortar a otras amigas en la misma situación. El sufrimiento y el dolor le persiguen siempre, por el hecho de ser abortista y le llevan al antiguo palacio de su padre. No iba allí con el fin obtener la parte que le correspondía de su venta como Paco, sino con el objetivo de escapar de un mundo corrupto y buscar un sitio modesto para vivir con los sentimientos de personas sencillas.

Este personaje es el que más ha odiado siempre el mundo que sus padres representan, por eso, ha buscado su independencia pero no ha podido encontrarla. En cuanto a la política, ella representa la juventud

que no hace caso a cualquier partido o doctrina política. Ésta, para ella, sólo significa hipocresía, engaño, negocio o burocracia. Finalmente, abandona el palacio sin saber a dónde ir. Su único refugio es el encuentro con Antoñico, la víctima inocente del régimen, donde ella hace su confesión, fuera del palacio, junto al mar. Después de esta confesión tan dolorosa, Lola nos deja esperanzas de libertad diciendo lo siguiente:

Lola :-Sí, lágrimas ... (*Baja la cabeza, avergonzada*) Piedad para tu amiga, Antoñico. Piedad para aquella niña que te daba flores. Ahora me gustaría vender flores en cualquier lugar, y vendiendo flores, lucharía hasta encontrar, quizá, mi salvación. (*Mirando a Antoñico mientras las lágrimas siguen bajando.*) Sí. Venderé flores. Flores. Flores⁴⁰⁷.

Luis

Es el hijo menor. Al contrario que Paco, Luis es valiente y no teme lo peor si se trata de defender un principio o valor determinado. Se observa que su carácter es conservador y se perciben en él rasgos de honestidad. Al igual que muchos hizo la carrera de derecho como trampolín para el éxito político, pero ante la nueva situación que le ha tocado vivir se encuentra frustrado. Aparte de su carácter de valiente, es violento, siempre huye del palacio llevando la metralleta y el espectador nunca sabe dónde se fue. Este personaje tiene cierta semejanza con otro llamado Ignacio de la obra *El Cristo*, por el carácter radical y violento de

⁴⁰⁷ Ídem, pág. 102.

ambos. Pero, en cuando al carácter moral éste tiene matices distintos a Luis.

Las molestias y las angustias que causan la música a Luis expresan profundamente el rechazo por parte de éste al ambiente que le rodea. Este chico ha pasado su niñez en plena sociedad franquista simbolizada y representada en su padre y sus iguales. Finalmente descubre el gran vacío y el mal estado socio-económico que ha mantenido el franquismo hasta la muerte de su líder. El joven siempre se siente angustiado por considerarse manipulado y engañado por los políticos, amigos del padre. Este engaño y esta manipulación le llevan a matar a un hombre.

De todas maneras este personaje es una víctima como tantos otros que vivieron aquel periodo sufriendo económica y socialmente. Hay quien dice que “Luis es víctima de haber vivido en una especie de ‘burbuja idealizada’- su casa, sus allegados- y económicamente holgada, mientras la realidad cotidiana de su país era muy otra: ideales, de cualquier signo, hacía mucho tiempo que habían sido sacrificados a un capitalismo salvaje – ‘pragmático’, dicen algunos – cuyo único ‘ideal’ es el infinito aumento de las ganancias...”⁴⁰⁸

Amparo y Rosario la ‘Mitinera’

Son dos sirvientas en la casa de los Borja. La Amparo tiene dos hijos, Antoñico el basurero y Paulico que desaparece en su lucha contra la corrupción y la injusticia. Estas dos mujeres vivieron la Guerra Civil,

⁴⁰⁸ Ídem, pág. 27.

pasaron larga la Posguerra española y actualmente la transición. Sus diálogos e intervenciones encarnan la vida en España durante dichos periodos. Las tres Españas mencionados en *caballos desbocaos* y al mismo tiempo nos enseñan cómo es la mujer española, la mujer que lucha para sacar a su familia adelante. Sus intervenciones, con un tono crítico, nos dan la impresión de que éstas encarnan las virtudes y los defectos de la vida española durante mucho tiempo.

Cuando hablan de elecciones y política se observa su carácter conservador, al menos de la paz. La capacidad de sacrificio, la lucha contra las circunstancias adversas dentro del propio hogar y la protección de los hijos por parte de estos dos personajes femeninos, nos hace pensar en el ser puro español, el auténtico que aguanta y resiste hasta el último instante de su vida para subsanar los errores que existen en la sociedad. La envidia y el odio de estas mujeres hacia la familia Borja se transforman, en momentos determinados, en piedad por la caída de dicha familia.

Siempre rechazan la falsedad de las masas juveniles y la ven como algo inauténtico, o mejor dicho algo extraño al pueblo español. Respecto al pasado, se sienten heridas en lo que les toca, por que éste es la historia de ellas, la historia de un desprecio y una esclavitud que no deben olvidar. En cuanto a los cambios económicos que impregnan Andalucía, representados en las inversiones de los ricos árabes, la Amparo y la Rosario los ven como amenaza o sea invasión. Creo que el autor quiso destacar, empleando a estos dos personajes, la visión de las personas sencillas hacia los árabes. Estas mujeres han podido expresarla

perfectamente a través del diálogo dramático entre ambas. De todas maneras, éstas son víctimas de tres periodos, el de la guerra que nunca han podido olvidar, el de la pos-guerra con sus miserias y tragedias, y, por último, la transición democrática, que tampoco los satisface.

Antoñico

Es hijo de la Amparo. Es un pobre basurero, cuya única misión es cumplir con su trabajo. Su gran conflicto es el obtener un empleo de basurero en el Ayuntamiento cuando aún había un alcalde franquista. Siempre se siente perseguido por los del pueblo y dicho Ayuntamiento. Nuca tuvo éxito en defenderse ni en su trabajo ni siquiera con la gente del pueblo y, por primera vez, cuando sale defendiendo a su hermano Paulico vuelve coronado de espinas y herido.

En la mayoría de las escenas se encuentra callado, jamás interviene en el diálogo dramático, ni cuando se habla de temas frecuentes como la política, la economía y la sociedad como hacen los demás personajes. Quizás el motivo sea su carácter como miedoso o ser hijo de padres pobres, se denuncia así la falta de derecho a intervenir en estas cuestiones. Siempre vive aterrorizado por no comprender nada de lo que sucede en la sociedad. Su trabajo es barrer la basura que la gente produce en las playas y las calles en horarios de descanso para todo el mundo.

La escena final nos demuestra eso con claridad, cuando en plena madrugada Lola intenta hablar con él, pero Antoñico ni siquiera la mira.

Solamente barre los carteles electorales y los residuos de una sociedad que no le hace caso, y al mismo tiempo le trata sin dignidad. Este joven es símbolo de las verdaderas víctimas de todas las ideologías y cambios radicales que hubo siempre.

Paulico

Es hermano de Antoñico y vive las mismas circunstancias de su hermano. Es un personaje secundario y al mismo tiempo invisible, pues aunque no tiene presencia en la acción dramática, es implícitamente fundamental en la misma. Su carácter es, al contrario que su hermano, valiente. Esa valentía le va a conducir a un final trágico, que es su desaparición. Se convierte en víctima por el hecho de haber gritado contra los políticos corruptos y llamado la atención hacia las verdades y sentimientos de Blas Infante. Víctima condenada a no tener presencia en la sociedad. A pesar de todo, Paulico se ve como un soplo de esperanza en la libertad. Su inquietud y sus movimientos fuera del escenario lo han demostrado perfectamente .

VII.6. Espacio y tiempo

La acción dramática tiene lugar en un espacio privado que es el palacio de uno de los generales de Franco. Por tanto están presentes los aires franquistas tanto en cuadros colgados en las paredes, como en los caballos, los soldados, etc... Aunque el desarrollo de la acción tiene lugar en dicho espacio cerrado también están presentes los hechos exteriores

delante del espectador mediante las salidas y entradas de algunos personajes.

En cuanto al tiempo, aunque la obra trata el periodo de transición con sus cambios, el autor hace alusión a la época franquista a lo largo de la obra a través de planteamientos de la memoria del pasado. El ambiente escénico compagina los dos periodos. Como ejemplo vemos la música de rock que inunda el escenario y que representa algo que invade España, y los cuadros representan como acabamos de decir la época franquista.

VII.7. Elementos trágicos en *Carteles rotos*

1. La música como amenaza

No debemos concluir este análisis sobre *Carteles rotos* sin destacar este elemento tan antiguo en el teatro en general y tan importante en dicha obra en particular. Ya que la amplia utilización de la música por parte del autor consigue efectos dramáticos tanto en la estructuración del resto, como en el espectador, a lo largo de la obra. En cuanto a la conveniencia, se nota que, desde el principio de la obra hasta la última escena, la música refleja el ánimo del mundo exterior e influye en los caracteres de los personajes, y establece el ritmo de la acción dramática. Respecto al público como receptor le hace sentir el mensaje dirigido por el autor hacia él.

Para uno de los estudiosos del teatro de Martín Recuerda sobrepasa todos los límites de análisis, convirtiendo no solamente la música, sino también el sonido del mar y las correrías por los campos en “Un signo

con categoría de personaje”. Dice que “ Tanto la música de rock como el sonido del mar, e incluso, de las correrías amenazantes por los campos de los alrededores de la casa, se convierten, en un signo que adquiere en ésta categoría de ‘personaje’. Un ‘personaje’ con sentido coral omnipresente en la acción escénica.”⁴⁰⁹

Quizás la formación de José Martín Recuerda como escritor y director desde el T.E.U. sea el motivo de saber manejar los ritmos y funciones musicales en el teatro. Éstas casi cubren la mayoría de las escenas con utilización terrorífica y amenazante, y esta amenaza se traduce en rechazo absoluto por todos los personajes. Negación profunda hacia lo que suena desde fuera del escenario. La música tapa los oídos y exalta los nervios, y cuando inunda el espacio escénico, impone el miedo y el silencio. En algunas escenas a la hora de la función musical, la iluminación desaparece totalmente, la oscuridad impregna el escenario con música salvaje y sobre todo rockera con gritos de jóvenes, donde se observa su crispación.

Esta combinación encarna el mensaje musical con sus signos sónicos como presencia escénica del mundo invisible; fuera de la vista del espectador. Por tanto, hemos de recordar que la función musical en *Las salvajes en Puente San Gil* se asemeja a la de *Carteles rotos*. En la primera la música se mezcla con las amenazas de los borrachos ‘Machos en Celo’ y los demás componentes de las fuerzas vivas. La única diferencia consiste en que el protagonista de *Las salvajes*.... es el coro o

⁴⁰⁹ Martín Recuerda, José. *Amadís de Gaula. Carteles rotos*. Edición de Ángel Cobo. Opus cit. Pág. 30.

los bloques compuestos por individuos que forman ‘ *Las salvajes*’ simbolizados en el pueblo español. En *Carteles rotos* el protagonismo no es coral sino individual. También hay que tener en cuenta la diferencia en los espacios escénicos entre ambas. Puesto que en *Las salvajes* el espacio es abierto, lleno de rebelión, gritos y luchas por la libertad y en cuanto a esta obra es cerrado y dominado por el silencio, y la protesta trágica del ser vivo.

2. Hundimiento de España

España, como cualquier otro país, gobernado por aquellos que ostentan el poder en toda época, en toda situación, tiene detractores, tiene fieles seguidores, y siempre tiene los que sin ningún tipo de escrúpulo son capaces de cerrar los ojos, abrir la mano y arrastrarse detrás de cualquier vara de mando. La ignorancia que arrasa un pueblo, se convierte en el mayor enemigo de la justicia, de la libertad, de la cultura y el respeto.

Como cualquier otro país, España ha vivido un siglo XX cargado de coincidencias y desencuentros. Una dolorosa y triste guerra civil, la peor de las guerras, quiso enfrentar a las gentes y provocó el mayor de los horrores a los que el ser humano ha de enfrentarse. Un desenlace como el que tuvo con el sillón eterno de la tiranía para los pobres, el de la abundancia para los ricos, con la desigualdad engendradora de odios implacables, con el palo afinado para entonar la música ingrata del abuso del poder. Hubo hombres a los que su espíritu creador y libre, les mutiló la flecha autoritaria, hubo hombre que soñando con sus orígenes, tuvieron

que morir lejos, los que alimentaban a sus hijos con la libertad de su agonía y los que murieron de pena, guerra o hambre.

Como cualquier otro país, España terminó su exilio y quiso respirar hundo lo que le quedaba de esperanza, así fue capaz de luchar con palabras y desenterrar lo que todo el pueblo tiene de hermoso, aunque como cualquier otro país, España sigue y seguirá teniendo detractores, fieles seguidores y aquellos que abren la mano.

La emigración como único medio para apostar por la vida, sigue siendo, y cada vez con más frecuencia, el método que algunos pueblos tienen que adoptar para no morir de soledad. Y sigue siendo la emigración un desarraigo dramático, donde uno se convierte en un ser de ninguna parte, en un alma desprotegida que no encuentra el calor que justifique su existencia, en un cuerpo fantasma que añora lo que con rabia abandona y que nunca consigue deshacer los nudos que aprisionan sus miedos, sus deseos, ni pueden abrir los ojos en un mundo ajeno que no les es permitido.

La visión de Martín Recuerda hacia la sociedad española, que sale herida de dicha guerra, nos refleja un hundimiento profundo en todas las esferas de la vida española. Las figuras y las imágenes que crea en sus obras son testimonio de una situación social dada. *Carteles rotos* es una de estas obras que encarnan dicho hundimiento.

VIII. CONCLUSIONES

VIII.1. Presencia de víctimas

La presencia de víctimas ha sido uno de los elementos más destacados a lo largo de la trayectoria del autor. Éste crea personajes ficticios, basando su elección en el victimismo de la realidad rural y provinciana en un medio donde la cultura no es el máximo exponente, donde el fanatismo y las creencias míticas constituyen la idiosincrasia de sus habitantes. De este modo, sus obras exponen un trasfondo crítico de oscuridad e ignorancia, en el que los personajes no son sino un fiel reflejo de lo que la pobreza espiritual y la falta de medios económicos produce en el pensamiento humano.

No obstante, en cualquiera de sus obras siempre destaca un personaje que, más allá del medio del que proceda, es capaz de luchar por unos ideales firmes, de alejarse del nódulo común de los que le rodean y protagonizar, con entusiasmo y fuerza, una tarea que lo eleva más allá de lo evidente. Si nos fijamos en *La llanura*, *Las salvajes en Puente San Gil*, *El Cristo*, *El teatrillo de Don Ramón*, *Los átridas*, *El caraqueño* y *Carteles rotos*, podríamos concluir que, en la primera obra, una familia entera encarna este elemento y son Abuelo, Madre, hijos y el padre, víctimas de un guerra salvaje. En la segunda, casi todos los personajes colectivos son víctimas de represión, en el sentido general de la palabra. En la tercera, los personajes son víctimas de fanatismo, de falta de espiritualidad y de tradiciones arcaicas. En la cuarta, la soledad y el desamparo engendran sus víctimas, encarnadas en la figura de Don Ramón y sus compañeros. La quinta igual que la primera. La sexta muestra su victimismo figurado en la pobreza y la crueldad y, a veces, el odio. La última demuestra este

elemento a través del cambio que produce el ser humano, dicho cambio acaba con todos los hijos del general Borja y causa una descomposición familiar irremediable. Aparte de dichas obras, se puede ver este aspecto en el resto de las obras del autor, incluidas las últimas.

VIII.2. La sexualidad reprimida

La sexualidad reprimida es uno de los ejes principales en la obra del autor ya que éste trata este elemento de distintas formas. En *Las salvajes en Puente San Gil*, los borrachos entran al teatro deseando liberar sus instintos, pero esta vez afectados por el alcohol. De este modo hace una comparación entre estos hombres y los animales, que utilizan su olfato para localizar a la hembra a través de dicha imagen, la del borracho, revolcándose con los trajes de las artistas. Juan, débil y con la cara ensangrentada, encuentra fuerzas suficientes para perseguir a la hembra Rosita. Pero ella simplemente expresa y desea tener cariño. Un cariño que pueda manifestar con libertad y lejos de contactos físicos. La víctima conoce a sus verdugos y, por ello, rechaza mantener relaciones estables con los hombres del pueblo a los que acusa de: “no sabéis más que despedazarme el corazón.”⁴¹⁰ Por eso prefiere las relaciones esporádicas sin ningún tipo de compromiso.

De todos modos la represión social, política y, sobre todo, religiosa, dan lugar en la mayor parte del teatro de Martín Recuerda a una sexualidad reprimida que rige las consecuencias de una acción dramática dirigida a desenmascarar las lacras sociales y políticas de una sociedad generalmente

⁴¹⁰ Martín Recuerda, José. *Las salvajes en Puente San Gil*. Opus cit. Pág. 71.

hipócrita o mejor dicho, en una sociedad de apariencias. Este elemento está reflejado no sólo en *Las salvajes* ..., sino en casi todas las obras del autor, en *El Cristo* encarnado en lo que hacen Los Mayordomos con las romeras; en *Los Atridas* encarnado en la relación de El Hijo Menor con La Muchacha; en *El caraqueño* representado en los intentos del hijo con Paula y con las caraqueñas; en *La llanura* personificado en las salidas nocturnas de La Hija con un hombre de las afueras; en *Carteles rotos* figurado en Lola. Cuando un hombre o una mujer “hacen el amor están afrontando un maremágnum de convenciones sociales, de ojos vigilantes, de largas noches de represión o de humillación.”⁴¹¹ Estas figuras encarnan un sufrimiento que padecen tanto hombres como mujeres, los dos bandos están reprimidos, represión que se expresa en sus diversas formas.

VIII.3. Personajes colectivos

El ser humano no es otra cosa que palabras y energía elaborada de tal manera que uno sólo será individuo cuando sea capaz de transformar algo de su entorno. Pero Martín Recuerda sobrepasa este límite creando, en vez de individuos o personajes singulares, personajes colectivos, “fuerzas vivas.”⁴¹² La aparición de este elemento da otra dimensión a su teatro, ya que con *Las salvajes* entra el autor en una nueva etapa, de plena madurez de su producción, donde el grito y la protesta se derivan de una voz colectiva. Este elemento nos da la impresión de que el coro trágico no ha muerto en las tragedias contemporáneas. Todos los personajes se mueven como un bloque, cada uno de ellos representa un sector social en la España

⁴¹¹ Martín Recuerda, José. *El teatrillo de Don Ramón. Las salvajes en Puente San Gil. El Cristo*. Madrid, Taurus, 1969. Pág. 21. Prólogo escrito por José Monleón.

⁴¹² Ruiz Ramón, Francisco. *Historia del teatro español XX*. Madrid, Cátedra, 1997. Pág. 506.

de los años sesenta. Las Señoras del pueblo, las Artistas y los Mirones, en *Las salvajes*, expresan sus deseos sin ningún rasgo diferencial entre uno y otro. Cada grupo de ellos intenta conseguir su objetivo en forma colectiva. En *El Cristo*, Los Mayordomos, Las Mayordomas, Los Bodegueros, Las Cantoras y los fanáticos demuestran su unión y su fuerza como grupo.

De todos modos, la aparición de este tipo de personaje en su forma colectiva, nos demuestra la vuelta de un elemento trágico, que tuvo prioridad en las partes de la tragedia clásica, pero actualizado.

VIII.4. La música

La música, también aparece en la mayor parte de la producción de Recuerda. La utiliza en diversas formas, a veces como amenaza, en el caso de *Carteles rotos*, ya que la amplia utilización de este elemento a lo largo de esta obra refleja el ánimo del mundo exterior, influye en los caracteres de los personajes y establece un ritmo de la acción dramática. Los ritmos y las funciones de dicha música se utilizan en la mayoría de las escenas en formas terroríficas y amenazantes, ya que bloquea los oídos y exalta los nervios y, cuando inunda el espacio escénico, impone el miedo y el silencio, que se traducen en rechazo y negación profunda hacia lo que se escucha de fuera. Esta combinación encarna el mensaje musical con sus signos sónicos, como presencia escénica del mundo invisible, fuera de la vista del espectador. Por tanto, hemos de recordar que la función musical en *Las salvajes* ..., se asemeja a la de *Carteles rotos* cuando la música se mezcla con las amenazas de los borrachos. Otras veces se manifiesta en otros tonos como la música popular andaluza o la de las ferias de dicha región, tal la

encontramos en los pasodobles y boleros de *Los Atridas*, *Como las secas cañas del camino*, *El Cristo* y *El caraqueño*. La presencia de este elemento clásico en sus nuevas formas demuestra la autenticidad de su creador y afirma el espíritu trágico que invade la mente del autor.

VIII.5. La soledad y la sumisión de los pobres

La soledad y la sumisión de los pobres son otro elemento trágico creado por el autor, como éste parte de una España profunda, aquejada de prejuicios que sólo la cultura sería capaz de erradicar, pone de manifiesto la sumisión a la que está sometido un pueblo y delata la falta de pensamiento crítico que procede del miedo, la escasez y la ignorancia. En este sentido, el drama que nos muestra Recuerda a lo largo de su trayectoria, es una puerta abierta a luchar contra la injusticia que emana de los poderes públicos y que no hacen sino atormentar a los ciudadanos.

El teatrillo de Don Ramón, *Las ilusiones de las hermanas viajeras* y *Como las secas cañas del camino*, han sido los moldes donde se manifiesta este aspecto que, al fin y al cabo, es una consecuencia trágica. El éxito de Don Ramón está condicionado por la presencia del cura, quien no aparece a lo largo de la obra y también por la de un público que aprecia su arte. Él y los demás componentes de su grupo están sometidos a la influencia que la iglesia ejerce sobre ellos, así como la sociedad en general.

VIII.6. La guerra y posguerra

Martín Recuerda pasó su adolescencia durante la guerra y la posguerra, presenciando imágenes trágicas durante los años de la contienda.

Éstas dejaron una huella imborrable en su mente, por lo que su obra creativa está basada fundamentalmente en las vivencias que marcaron un proceso de maduración personal y teatral. A partir de *La llanura* pone de manifiesto esa realidad en su máximo sentido trágico; en ella, casi a modo autobiográfico, teatraliza de manera descarnada la destrucción masiva de una familia, tras la muerte de un padre que desaparece y una madre que es capaz de abandonar a los suyos, incluso a sí misma, tratando de encontrar una justicia que la guerra y sus consecuencias han engendrado. En cuanto a la posguerra, Martín Recuerda la refleja de un modo más trágico que la guerra misma, ya que ella representa el deterioro y la ruina que emanan de una situación de barbarie y de pérdida de valores en todas las facetas de la vida.

Como ejemplo destacamos *Los Atridas*, como obra singular al respecto. En el resto de sus obras, aunque no de manera directa, también hace alusión a la guerra, como en *El caraqueño*, donde los soldados de Franco violan a una mujer embarazada, que trataba de defender a su padre, causando su ruina y posterior huida, escape del desprecio al que la sociedad la aboca. En *Carteles rotos*, aunque su acción transcurre en el período de Transición, Martín Recuerda pone en primer plano la guerra civil, encarnada en la figura del general Borja y las secuelas que la propia guerra ha causado.

VIII.7. La frustración amorosa

La frustración amorosa puede ser observada en la mayor parte de su obra, donde el protagonismo lo adquieren mujeres muy sensuales, con

gran capacidad seductora e inmersas en pasiones que suelen terminar en fracaso y frustración. En *Los Atridas*, vemos como la Hija Menor intenta atraer a su novio y nunca ha conseguido su objetivo. En la misma obra, la única pareja, representada en *La Muchacha y El Guardia*, tampoco consiguen el amor y la ternura deseados, ya que los celos de él, empañan dicha relación. En *El caraqueño*, tanto Paula como el Padre, a pesar de poner todo su empeño, nunca consiguen mantener una relación estable. Lola, en *Carteles rotos*, también fracasa en su pareja, aunque esta vez por motivos económicos. A lo largo de todas sus obras, el autor repite el ciclo en diversos moldes, a veces en mujeres solas, otras en mujeres fracasadas, frustradas y con una vida repleta de sufrimientos, como en *Las salvajes en Puente San Gil*, *Las ilusiones de las hermanas viajeras*, *El teatrillo de Don Ramón* y *El Cristo*, como el caso de Las Cantoras.

VIII.8. Huida e inmigración

Huida e inmigración son también elementos destacados en el teatro de Martín Recuerda, dado que el momento histórico que España atravesó durante la Guerra Civil Española y los siguientes años, sometidos a un régimen dictatorial estricto, muchos fueron los que se vieron obligados a huir de su tierra natal. En *El caraqueño* el autor pone de manifiesto, con crudeza, la realidad que imperaba en este tiempo. Una familia como tantas otras, hundida en la pobreza, víctima de los abusos de un régimen autoritario y carente de valores, que irrumpía en la vida de los más débiles, hasta el punto de deshacer con crueldad los principios más básicos de la dignidad humana, sin más recursos que sus propias manos, después de ser vejados y humillados hasta las últimas consecuencias, después de haber

sufrido el desprecio de sus paisanos y verse abocados a lo más servil e indigno en que puede caer una persona, deciden viajar lejos de su tierra con el fin de dar un sentido a su existencia. Esto les lleva a cruzar el océano en busca del paraíso soñado, donde todo va a ser grato y donde lo que se encuentra no es otra cosa que la propia historia familiar arruinada, destrozada por su condición de pobre y miserable, donde lo único nuevo que surge es un cúmulo de venganzas y odio. Tanto *El caraqueño* como *Carteles rotos* encarnan profundamente lo que acabamos de mencionar. Aunque los motivos de la huida y emigración en las dos obras no son iguales, el fin es único: liberarse yéndose a otros lugares.

VIII. 9. Hundimiento de España

España, como cualquier otro país, gobernado por aquellos que ostentan el poder en toda época, en toda situación, tiene detractores, tiene fieles seguidores, y siempre tiene los que sin ningún tipo de escrúpulo son capaces de cerrar los ojos, abrir la mano y arrastrarse detrás de cualquier vara de mando. La ignorancia que arrasa un pueblo, se convierte en el mayor enemigo de la justicia, de la libertad, de la cultura y el respeto.

Como cualquier otro país, España ha vivido un siglo XX cargado de coincidencias y desencuentros. Una dolorosa y triste guerra civil, la peor de las guerras, quiso enfrentar a las gentes y provocó el mayor de los horrores a los que el ser humano ha de enfrentarse. Un desenlace como el que tuvo con el sillón eterno de la tiranía para los pobres, el de la abundancia para los ricos, con la desigualdad engendradora de odios

implacables, con el palo afinado para entonar la música ingrata del abuso del poder. Hubo hombres a los que su espíritu creador y libre, les mutiló la flecha autoritaria, hubo hombre que soñando con sus orígenes, tuvieron que morir lejos, los que alimentaban a sus hijos con la libertad de su agonía y los que murieron de pena, guerra o hambre.

Como cualquier otro país, España terminó su exilio y quiso respirar hundo lo que le quedaba de esperanza, así fue capaz de luchar con palabras y desenterrar lo que todo el pueblo tiene de hermoso, aunque como cualquier otro país, España sigue y seguirá teniendo detractores, fieles seguidores y aquellos que abren la mano.

La emigración como único medio para apostar por la vida, sigue siendo, y cada vez con más frecuencia, el método que algunos pueblos tienen que adoptar para no morir de soledad. Y sigue siendo la emigración un desarraigo dramático, donde uno se convierte en un ser de ninguna parte, en un alma desprotegida que no encuentra el calor que justifique su existencia, en un cuerpo fantasma que añora lo que con rabia abandona y que nunca consigue deshacer los nudos que aprisionan sus miedos, sus deseos, ni pueden abrir los ojos en un mundo ajeno que no les es permitido.

La visión de Martín Recuerda hacia la sociedad española, que sale herida de dicha guerra, nos refleja un hundimiento profundo en todas las esferas de la vida española. Las figuras y las imágenes que crea en sus obras son testimonio de una situación social dada. *Carteles rotos* es una de estas obras que encarnan dicho hundimiento.

VIII. 10. Fatalismo excesivo

La acción dramática en *Los Atridas* se articula en un hecho principal, que es la dolorosa posguerra que vive esta familia. Esto es lo que une a todos los miembros de dicha familia, pero el sufrimiento que padece cada uno de los personajes no se asemeja con el otro. Como hemos mencionado, La Rubia está hundida en el vicio y la prostitución, Eusebio en alcohol, La Hija Menor en sus ilusiones inalcanzables, La Abuela en sus permanentes peleas con los demás, El Guardia en sus obsesiones y El Hijo Menor acaba con la vida de La Muchacha, que muere con el niño en sus entrañas. Así todos son víctimas de una guerra cruel y de una situación social determinada.

También en *Los Atridas* se observa un fatalismo excesivo, porque todos están condenados desde el principio de la obra a estar en una situación tan trágica que no tiene salida. Todos sufren las secuelas de una guerra salvaje que engendra un desastre tremendo. El odio, el vicio y la pobreza son los ejes principales en el diálogo de dichos personajes. El autor afirma que en *Los Atridas* “no hay esperanza posible y en los miembros de la familia queda un amargor absoluto.”⁴¹³

Asimismo este fatalismo excesivo cubre un número considerable de las obras de José Martín Recuerda, como *La llanura*, *Las arrecogías del Beaterio de Santa María Egipcíaca*, *Las salvajes en Puente San Gil*,

⁴¹³ Martín Recuerda, José. *Los Atridas*. Opus cit. Pág. 23.

La Trotski, etc..., pero en estas obras siempre se deja la puerta abierta a la esperanza.

VIII. 11. Estructuración de los hechos

El Cristo es una de las obras en las que se observa con claridad uniformidad y clasicismo en la formación de las tramas que corresponden a los años cincuenta y sesenta. Siempre, al lado del problema principal hay otros problemas que van unidos a él. La acción principal de esta obra es el impedimento de unas tradiciones determinadas en un mismo tiempo y lugar. Dicha acción tiene un principio, un desarrollo y un desenlace, además contiene unidades secundarias de acción dramática complementaria a la principal.

A pesar de que la pieza no está dividida en escenas o partes cortas, el lector puede dividir la obra en *segmentos*, como decía Luckács, o unidades. Cada acción secundaria empieza tras unas voces, llamadas fuertes o golpes al portal de la iglesia. Esta técnica está presente en toda la obra. Así Martín Recuerda aplica lo que los clásicos mencionan sobre la estructuración en moldes modernos utilizando sus peculiares recursos dramáticos.

Así que la estructura teatral a ese “escoger ciertos incidentes específicos y arreglarlos en un orden climático hacia una conclusión lógica”⁴¹⁴, tal y como los escoge el dramaturgo. Así que dentro de los conflictos que viven los personajes del autor granadino se agitan otros

⁴¹⁴ Everett, Hesse. *La comedia y sus intérpretes*. Madrid, Castalia, 1973. Pág. 25.

conflictos: la guerra, la violencia, la represión, etc..., como acciones principales de las que dependen otras que completan el hilo principal de la obra. La lucha del Padre contra el pueblo engendra luchas secundarias como las de Los Bodegueros, Los Mayordomos, Las Mayordomas, Las Cantoras, etc...

También este elemento se observa con claridad en *Las salvajes en Puente San Gil*, *La llanura*, *Los Atridas*, El teatrillo de Don Ramón, Carteles rotos y Las ilusiones de las hermanas viajeras.

BIBLIOGRAFÍA

I. OBRAS DEL AUTOR

- *La garduña* (1940), obra inédita
- *El padre Aníbal* (1941), obra inédita.
- *El enemigo* (1943): Publicada en *The Theatre of José Martín Recuerda*.
(Edwin Mellen Press. New York. 1993)
- *Dauro* (1994), obra inédita.
- *La reina soñada* (1945), obra inédita.
- *Caminos* (1945), obra inédita.
- *La llanura* (1947).⁴¹⁵
- *Los Atridas* (1951).
- *El payaso y los pueblos del sur* (1951).
- *Ella y los barcos* (1952).
- *Las ilusiones de las hermanas viajeras* (1955).
- *El teatrillo de Don Ramón* (1957).
- *Como las secas cañas del camino* (1960).
- *Las salvajes en Puente San Gil* (1961).
- *El Cristo* (1964).

⁴¹⁵ A partir de *La llanura* hasta *Los últimos días del escultor de su alma* (1995), sus datos de publicación y de estreno están incluidos, detalladamente, en los años correspondientes en el apartado de la cronobiografía.

- *¿Quién quiere una copla del Arcipreste de Hita?* (1965).
- *El caraqueño* (1968).
- *Las arrecogías del Beaterio de Santa María Egipcíaca* (1970).
- *El engaño* (1972).
- *Caballos desbocaos* (1978).
- *Las conversiones* (1980).
- *Carteles rotos* (1982).
- *La Trotski* (1984).
- *La Cicatriz* (1985).
- *Amadís de Gaula* (1986).
- *La Trotski se va a las Indias* (1987).
- *La deuda* (1988).
- *Las reinas del paralelo* (1991).
- *La “Caramba” en la Iglesia de San Jerónimo el Real* (1993).
- *El enamorado* (1994).
- *Los últimos días del escultor de su alma* (1995).
- *La Trotski descubre las Américas* (1995), obra inédita.
- *El Carmen en Atlántida* (1996), obra inédita.
- *Queremos la revolución* (1997), obra inédita.

I.2. ADAPTACIONES

- *Las persas*, de Esquilo.
- *Auto del Nacimiento*, de Gómez Manrique.
- *Auto del Nacimiento*, de Juan del encina.
- *Auto de la Sibila Casandra*, de Gil Vicente.
- *El romance del Conde de Alarcos*, anónimo.
- *El juez de los divorcios*, *el retablo de las maravillas*, *La guarda cuidadosa* y *Pedro de Urdemalas*, de Cervantes.
- *La danza de la muerte*, de Juan de Pedraza.
- *La dama boba*, *La discreta enamorada* y *El villano en su rincón*, de Lope de Vega.
- *El condenado por desconfiado*, de Tirso de Molina.
- *La hidalga del valle*, *La dama duende* y *Los encantos de la culpa*, de Calderón de la Barca.
- *La posadera*, de Goldoni.
- *El barbero de Sevilla*, de Beaumarchais.
- *Un drama nuevo*, de Tamayo y Baus.
- *El escultor de su alma*, de Ángel Ganivet.

- *Los intereses creados*, Jacinto Benavente.
- *El zoo de cristal*, de Tennessee Williams.
- *Las sillas*, de Eugene Ionesco.
- *La muerte en la Literatura Española*.⁴¹⁶

I.3. Guiones para T.V.

- * *Mudarra y los siete Infantes de Larra* (1963)⁴¹⁷
- * *Juan el deudor* (1966). Emitido por T.V.E. (1966) y publicado en la revista *Labor Hospitalaria*, número 109 de 1966, en Barcelona.
- * *El viajero ciego* (1966). Emitido por T.V.E. (1966). Inédito.
- * *El temerario, su mujer y su suegra* (1967). Inédito.
- * *El Ebro* (1983). Basado en el guión cinematográfico, publicado en *Baracola*, 13-14 (Albacete, 1983), con un estudio preliminar de Antonio Morales.
- * *La gitana Rosa* (1985). Guión sobre la vida de los gitanos, también publicado en *Baracola* (1985), con un estudio preliminar de Antonio Morales.

⁴¹⁶ Es un espectáculo creado sobre varios textos de clásicos españoles.

⁴¹⁷ Es un guión inédito, escrito para la productora de cine Procusa de Madrid.

II. BIBLIOGRAFÍA GENERAL

II.1. Libros sobre la historia de la literatura

ÁNGEL DEL RIO. *Historia de la literatura española.* Barcelona, Bruguera, 1982.

BARRERO PÉREZ, Oscar. *Historia de la literatura española contemporánea.* Ed. Istmo, Madrid, 1992.

BERENGUER, Ángel y otros. *Historia de la literatura española.* Madrid, Taurus, Tomo IV, 1980.

BROWN, G.G. *Historia de la literatura española.* Barcelona, Ariel, Tomo V, 1963.

CEJADOR, Julio. *Historia de la lengua y literatura castellanas.* Madrid, 1919, vol. XI.

GARCÍA LÓPEZ, José. *Historia de la literatura española.* Barcelona, Editorial Vicens- Vives, 1977.

SANZ VILLANUEVA, Santos. *Literatura Española.* Madrid, Editorial Alambra, 1987.

TORRENTE BALLESTER, Gonzalo. *Panorama de la literatura contemporánea.* Madrid, Editorial Guadarrama, 1957.

VALBUENA PRAT, Ángel. *Historia general de las literaturas hispánicas.* Barcelona, Verguera, 1967, tomo VI.

VALBUENA PRAT, Ángel. *Historia de la literatura española.* Barcelona, Gustavo Gili, Tomo III, 1974.

VIÑAS PIQUER, David. *Historia de la crítica literaria.* Ariel Literatura y Crítica, Barcelona. 2002.

II.2. LIBROS SOBRE EL TEATRO

ARTAUD, Antonin. *El teatro y su doble*. Barcelona, Editorial Edhasa, 1978.

ARAGONÉS, Juan Emilio. *Teatro español de posguerra*. Madrid, Publicaciones españolas, 1971.

BECKERMAN, Bernard. *Dynamic of drama: Theory and method of analysis*. New York, Alfred A. Knopf, 1970.

BECKERMAN, Bernard. *Theoretical presentation*. London, Routledge, 1995.

BERENGUER, ÁNGEL. *El teatro en el siglo XX (Hasta 1939)*. Madrid, Taurus, 1992.

BOBES NAVES, María del Carmen. *Semiología de la obra dramática*. Madrid, Arco / Libros, 1997.

FUNDACIÓN JUAN MARCH. *Teatro español actual*. Madrid, Cátedra, 1977.

ELIZALDE, Ignacio. *Temas y tendencias del teatro español actual*. Madrid, Planeta, 1977.

GARCÍA BARRIENTOS, José Luis. *Cómo se comenta una obra de teatro*. Madrid, Editorial Síntesis, 2001.

GARCÍA PAVÓN, Francisco. *El teatro actual social en España* (1985-1962) Madrid, Taurus, 1962.

GIULIANO, William. *Buero Vallejo, Sastre y el teatro de su tiempo*. Long Island City, Ed. Las Américas. 1971.

HUERTA CALVO, Javier. *El teatro en el siglo XX*. Madrid, Playor, 1985.

LABANDEIRA, Amancio. *Spaniards in North America: Three Plays*. Florida, Tallahassee, 1991.

KAYSER, Wolfgang. *Interpretación y análisis de la obra literaria*. Madrid, Gredos, 1970.

KOWAN, Tadeusz. *El signo y el teatro*. Madrid, Arco / Libros, 1997.
Traducido por María del Carmen Bobes Naves.

OLIVA, César. *El teatro desde 1936*. Fuenlabrada (Madrid), Alambra, 1989.

OLIVA, César. *El teatro español contemporáneo. Antología*. Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1992.

ÓSIPOVNA KENÉBEL, María. *El último stanislavsky. Análisis activo de la obra y el papel*. Editorial Fundamentos, Madrid, 1996.
Págs 51-52.

PÉREZ MINIK, Domingo. *Teatro europeo contemporáneo. Su libertad y sus compromisos*. Madrid, Ediciones Guadarrama, 1961.

Ríos Carratalá, Juan. *Estudios sobre Carlos Arniches*. Alicante, Instituto de cultura Juan Gil- Albert. 1994.

RODRÍGUEZ ALCALDE, Leopoldo. *Teatro español contemporáneo*. Madrid, Espasa, 1973.

RUIZ RAMÓN, Francisco. *Historia del teatro español contemporáneo*. Madrid, Cátedra, 1997.

SALVAL, Ricardo. *El teatro de los años 70*. Barcelona, Ediciones Península. 1974.

THATCHER GIES, David. *El teatro en la España del siglo XX*. Cambridge University Press, 1996. Traducido al español por Juan Manuel Seco.

TORRES MONERAL, Francisco. *El teatro y lo sagrado. De M. De Ghelderode. A F. Arrabal*. Servicio de publicaciones de Universidad de Murcia, Murcia, 2001.

II.3. LIBROS SOBRE LA TRAGEDIA Y LA TEORÍA DEL TEATRO

AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel. *Teoría de la literatura*. Madrid, Gredos, 1999. Versión española de Valentín García Yebra.

ALONSO DE SANTOS, José Luis. *La escritura dramática*. Madrid, Editorial Castalia, 1999. Segunda edición.

ARISTÓTELES. *Poética*. edición de Valentín García Yebra. Madrid, Editorial Gredos, 1974.

BERENGUER, Ángel. *Teoría y crítica del teatro*. Servicio de publicaciones de Universidad de Alcalá de Henares. Alcalá de Henares. 1996.

BOBES NAVES, María del Carmen. *Teoría del teatro*. Madrid, Arco / Libros, 1977.

BUERO VALLEJO, Antonio. *Obra Completa. Poesía narrativa, ensayos y artículos*. Edición de Luis Iglesias Feijo y Mariano de Paco. Vol II. Madrid, Espasa Calpe, 1994.

CÁSCALES, Francisco. *Tablas Poéticas*. Madrid, Espasa Calpe, 1975.

FISCHER-LICHTE, Erika. *Semiótica del teatro*. Madrid, Arco/ Libros, 1999. Traducido de la lengua alemana por Elisa Briega Villarrubia.

GONZÁLEZ de SALAS, Antonio. *Nueva Idea de la Tragedia Antigua*.

I. Reimpreso por Antonio de Sancha, 1778.

HERMENEGILDO, Alfredo. *La tragedia en el Renacimiento español*.

Barcelona, Editorial Planeta, 1973.

HOWARD LAWSON, John. *Teoría y técnica de la escritura de las*

obras teatrales. Madrid, Publicaciones de la Asociación de

Directores de España, 1995.

LUKÁCS, George. *The sociology of modern drama*. London, Penguin

Book, 1995.

LUZAN, Ignacio. *Poética*. Madrid, Cátedra, 1974. Ediciones de 1737 y

1789.

MEDINA VICARIO, Miguel. *Los géneros dramáticos*. Madrid,

Editorial Fundamentos, 2000.

MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino. *Historia de las ideas estéticas en*

España. II. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones

Científicas, 1961.

NAÑEZ, Emilio. *La tragedia de Racine forma y sentido*. Santander,

Sur ediciones, 1977.

- PINCIANO**, López. *Philosophia Antigua Poética*. II. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Instituto Miguel de Cervantes, 1953.
- RACINE**, Jean. *Andromaca. Fedra*. Prólogo de Emilio Nañez. Madrid, Cátedra, 1985.
- RODRÍGUEZ ADRADOS**, Francisco. *Fiesta, comedia y tragedia*. Madrid, Alianza Editorial, 1983.
- RUIZ RAMÓN**, Francisco. *Historia del teatro español desde sus orígenes hasta 1900*. Madrid, Cátedra, 1996.
- SASTRE**, Alfonso. *Drama y sociedad*. Hondarribia, Editorial HIRU S. L. 1993.
- SPANG**, Kurt. *Teoría del drama. Lectura y análisis de la obra teatral*. Pamplona, Ediciones Universidad de Navarra, 1991.
- SPANG**, Kurt. *El drama histórico. Teoría y comentarios*. Pamplona. Ediciones Universidad de Navarra. 1998.
- SZONDI**, Peter. *Teoría del drama moderno. Tentativa sobre lo trágico*. Barcelona, Ensayos Destino, 1994.

III. OBRAS SOBRE JOSÉ MARTÍN RECUERDA

ARAGONÉS, Juan Emilio. “La heroína en el Beaterio.” *La Estafeta literaria*, 608, 15-3-1977. Págs. 23-24.

ÁLVARO, Francisco. “*Las salvajes en Puente San Gil* de José Martín Recuerda.” *El espectador y la Crítica: El teatro en España en 1963* (Valladolid 1964). Págs. 56-61.

ALONSO, Elfidio. “Don Martín Recuerda, destacado autor de la generación incomprensida del teatro español.” *El Día* (18-1-1969). Pág.8.

ÁVILA CABEZAS, Miguel. “*Los Atridas* o crónica de una derrota.” Prólogo sobre *Los Atridas* incluye una entrevista con José Martín Recuerda, edición del Ayuntamiento de Salobreña, colección de teatro El Gambullón, número 1. 1999. Págs. 7-30.

BERSATEGUI, Blanca. “José Martín Recuerda: la cólera del español sentado”. *ABC* (Madrid, 8-6-1980. Pág.12.

BILBATÚA, Miguel. “Rebeldía en el Beaterio”. *Cuadernos para el Diálogo*, 199 (19-25 de febrero, 1977). Págs. 46 - 47. Biografía. *Primer Acto*, 169 (junio, 1977). Págs. 11-13.

- BLANCO AGUINAGA**, Carlos, Julio Rodríguez Puértolas e Iris M. Zavala. *Historia social de la Literatura Española*. III. Castalia, Madrid, 1979. Págs. 226-229.
- CABELLO**, Francisco. “*La llanura*, una moderna tragedia mediterránea sobre la guerra civil y sus consecuencias.” *Ideal* (Granada, 2-6-1986), págs. 30-31. “Mariana Pineda en dos dramas de Lorca y Martín Recuerda”. *Revista de Estudios Hispánicos*. (Mayo, 1984). Págs. 277-292.
- CASTRO**, Eduardo. “Su última obra, *Las conversiones*, describe la juventud de la Celestina.” *El País*. 15-12-1981. “Homenaje en Almuñécar con los mejores exponentes de teatro. *El País*. 20-12-1984.
- COBO RIVAS**, Ángel. *José Martín Recuerda: vida y obra dramática*. Granada. Caja General de Ahorros de Granada. 1998. - *José Martín Recuerda: Génesis y evolución de un autor dramático*. Granada, Diputación Provincial de Granada, 1993. – “*Caballos desbocaos*: un carnaval en busca de rendición”, en *El engaño, Caballos desbocaos*. Edición de ángel Cobo y Marta T. Hasley. Cátedra, Madrid, 1981. Págs. 51-61. En dicha edición “Introducción al teatro de José Martín Recuerda”. Págs. 11-25.

- Edición (introducción, notas y bibliografía) de *Carteles rotos. Amadís de Gaula*, de José Martín Recuerda. Ubago S.L. Granada, 1995. Págs. 7-55.

-“Introducción”, en *La Trotski y La Trotski se va a las Indias*. Editoriales Andaluzas Unidas. Sevilla, 1990. Págs. 9-36.

-“Introducción y Bibliografía”, en *La llanura*. Ayuntamiento de Motril. Granada.1996. Págs. 11-23 y 101-135.

“La fascinación por Castilla”. *Primer Acto*, número 257 (enero-febrero, 1995). Págs. 34-38.

DIAZ PEREZ, Eva. “La Andalucía salvaje de Martín Recuerda. El Mundo. Andalucía. 7-10-1999. Pág. 14.

DOMÉNECH, Ricardo. “El teatro desde 1936”, en *Historia de la Literatura Española*. Vol. IV-Siglo XX. Taurus. Madrid. 1982. Págs. 391-451.

E. TORRES, Sixto. “Introducción” de *Carteles rotos y Amadís de Gaula*. Miami, Ediciones Universales. 1995. Págs. 17-45.

FERNÁNDEZ AGUILAR, Jacobo. -Edición de *Amadís de Gaula* de José Martín Recuerda. Antología Teatral Española. Universidad de Murcia. 1991. Págs. 7-28.

-*De la raíz de un teatro: José Martín Recuerda*. Tesis doctoral.

Universidad de Murcia. 1990.

-“*Las arrecogías ... y el coro contemporáneo*”. *Dossier*

Didáctico 25. Diciembre, 1996. Generalitat de Valencia.

FERNÁNDEZ INSUELA, Antonio. “Encuesta: la generación realista ante el teatro español de 1985-1990”. *Estreno*. Vol. XVII. Número 2. Otoño 1991. Págs. 5-7.

FERNÁNDEZ SANTOS, Ángel. “*Las arrecogías del Beaterio de Santa María Egipcíaca*”. *Diario*. Madrid, 7-2-1977. Pág. 16.

-“ Un estreno agitado”. *Primer Acto*, número 48. 1963. Págs. 24-25. (Sobre *Las salvajes*).

GARCÍA MIGUEL, Ernesto. “Director Del Juan del Enzina: José Martín Recuerda, premio Lope de Vega” *La Gaceta* (Salamanca, 19-5-1976).

GARCÍA PAVÓN, F. *Las salvajes en Puente San Gil*, en el Teatro Español 1962-1963.” Aguilar. Madrid. 1964. Págs.332-334.

GARCÍA TEMPLADO, José. *El teatro español actual*. Madrid, Anaya, 1992. Págs. 57-59.

GIULIANO, William. *Buero Vallejo, Sastre y el Teatro de su tiempo*. Editorial Las Américas. New York. 1971. Págs. 239-242.

GUTIÉRREZ PALACIO, Javier. *Historia de la Literatura Española.*

Siglo XX. Ediciones Tempó. Madrid. 1994. Págs. 996-1001.

HALSEY, Martha. “*El teatrino de Don Ramón. Como las secas cañas*

del camino.” *Estreno* 11.2 (otoño, 1985). Págs.34-35.

-“*El Engaño* o el nuevo drama histórico de la posguerra”, en

El Engaño, Caballos desbocados. Edición de Ángel Cobo y

Martha Halsey (Cátedra, Madrid, 1981). Págs. 27-50.

HERAS, Santiago de las. “Un autor recuperado: entrevista con José

Martín Recuerda.” *Primer Acto* 107, 1969. Págs. 28-31.

LÁZARO CARRETER, Fernando. “Carta a José Martín Recuerda”.

La Gaceta Ilustrada 935 (8-8-1974). Pág. 13. Sobre *Las*

Arrecogías.

-“*Engaño*”. *La Gaceta Ilustrada.* (Marzo, 1981). Pág. 43.

LLOVET, Enrique. ¿*Quién quiere una copla del Arcipreste de Hita?*

ABC (Madrid, 18-1-1965).

“ Fiesta española en el teatro de la Comedia”. *El País* (Madrid,

6-2-1977). Pág.6.

LÓPEZ SANCHO, Lorenzo. “*El engaño* de Martín Recuerda en el

Español”. *ABC.* 17-2-1981. Pág. 61.

MARTÍN CALPENA, Miguel. “Prólogo” sobre *Los últimos días del escultor de su alma*. Granada, Editorial Comares. 1998. Págs. 9-58.

MONLEÓN, José. “Entrevista con José Martín Recuerda”, en *Cuatro dramaturgos críticos*. Universidad de Granada. 1976. Pág. 53.

-“Martín Recuerda en Salamanca”. *Primer Acto*, número 143. 1972. Págs. 67-70.

-*Teatro: El teatrillo de Don Ramón. Las salvajes en Puente San Gil. El Cristo*. Taurus. Madrid. 1969. Págs. 9-31.

MORALES, Antonio. “Dos estudios preliminares a *La llanura* y *El Cristo*”. Edición de Antonio Morales. Editorial Don Quijote, Granada. 1982. Págs. 9-38.

-“El sentimiento de la verdad”, en *Las conversiones* de José Martín Recuerda. Arte Escénico, 61. Editorial Preyeson. Madrid. 1985.

-“*Las conversiones* y la obra de José Martín Recuerda”, en *Las ilusiones de las hermanas viajeras. Las conversiones*. Editorial Godoy. 1981. Págs. 19-61.

-“Circo y público en el drama de José Martín Recuerda.” Introducción de *El payaso y los pueblos del sur*, edición de Escuela Superior de Arte Dramático de Murcia, 1998. Págs. 7-23.

MORENO PRIETO, Julián. *El teatro Español Contemporáneo (1939-1989)*. Ediciones Akal, S.A. Madrid. 1990. Págs. 32-38.

- OLIVA, César.** *Cuatro dramaturgos realistas hoy: sus contradicciones estéticas.* Universidad de Murcia. 1978. Págs. 115-135.
- PEREZ, Manuel.** *El teatro en Alcalá de Henares: recepción y crítica. 1992-1994.* Servicio de publicaciones de Universidad de Alcalá de Henares, 1995. Págs. 70-74.
- RUIZ RAMÓN, Francisco.** *Estudios de Teatro Clásico y Contemporáneo.* Madrid, Fundación Juan March, Cátedra. 1978. Págs. 121-252.
- Historia del Teatro Español: Siglo XX.* Madrid, Cátedra. 1997. Págs. 502-509.
- “*Las arrecogías de Martín Recuerda en USA*”. Estreno, 6.2 (otoño, 1980). Págs. 4-6.
- SANTOS, Jesús María.** “José Martín Recuerda estrena una versión discretamente censurada de *El Engaño*. *El País*. 7-2-1981. Pág. 7. (Entrevista).
- SANZ, Julia.** “He llevado a Granada por todo el mundo”. *Ideal*. Granada. 5-2-1993.
- SANZ VILLANUEVA, Santos.** *Historia de la Literatura Española. Literatura actual.* Barcelona, Editorial Ariel, 1984. Págs. 243,263-271-273, 275.
- VALLEJO, Javier.** “Las dos Españas en un café cantante. *La Trotski* de José Martín Recuerda.” *El Público* número 93 (1992). Págs. 42-43.
- VAQUERO CID, Benigno.** “De Lorca a Recuerda”, en *José Martín Recuerda. Teatro.* Editorial Taurus. Colección “El mirlo blanco” número 11. Madrid. 1969. Págs. 22-23.

“La garra de un dramaturgo”, en *José Martín Recuerda. Génesis y evolución de un autor dramático*, de Ángel Cobo. Diputación Provincial de Granada, 1993. Págs. 29-46.

VELÁSQUEZ CUETO, Gerardo. Edición de *El teatrino de Don Ramón. Como las secas cañas del camino*, de José Martín Recuerda. Barcelona, Plaza y Janés. 1984.

VICENTE, Aire. *Lo judío en el teatro español contemporáneo*. Madrid, Pliegos, 1991. Págs. 129-149.